الموسوعة المسرحية
عناصر العرض المسرحى
الكتاب الثانى

النص المسرحى

دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية
والتعريف بالمأساة الإغريقية

تأليف
شكرى عبد الوهاب

١٩٩٧

المكتب العربى الحديث
الاسكندرية
ت : ٤٨٢٦٤٨٩

إهداء

إليها وإليها وإليها ......

أهدى هذه السطور تعبيراً عن حبى وتقديرى وإخلاصى لرحلة العمر التى بدأناها سوياً ثم شاء القدر أن تتركنى وحدى أواصلها . إلى زوجتى فيفي يوسف يرحمها الله .

مقدمة

إن هدف هذه السلسلة بالدرجة الأولى ، هو التأصيل العلمى والعلمى للحرفة المسرحية بكل جوانبها ، من خلال استعراض عناصر العرض المسرحى.

وقد راعينا فى هذا التأصيل طرفى اللعبة المسرحية ، المشاهد والفنان أيا ما كان فنه . فالمشاهد الذى سيقرأ هذه السطور سيلم بثقافة مسرحية تعينه على تذوق ما يقدمه له الفنان من أعمال مسرحية ، ويتفهم سرها ، ويدرك أبعادها. أما الفنان ، فهو إلى جانب ما سوف يحصل عليه من ثقافة ، فإن من ألزم الأمور لكل مشتغل بمهنة ما ، أن يتعرف عليها وعلى أدواتها تاريخيا وحرفيا ، إذ أن هذا التعرف يساعده على اكتشاف الطريق ومواجهة الصعاب التى قد تطرأ أثناء العمل ، بل يعمق فهمه للأساليب ويعينه على الخلق والابتكار ، فثقافة السلف ورواد المهنة هى السند والجدار المتين الذى يستند إليه كل فنان.

وقد أمتد بنا البحث حول عناصر العرض المسرحى إلى ما يقرب من سته عشر عنصراً ، تدور حول المكان ، ثم النص ، المخرج ، المؤدى بشتى أنواعه ممثلا كان أو مغنيا ، الموسيقى عازفا كان أو مؤلفا أو قائدا للفرقة الموسيقية ، مصمم المناظر ومنفذها وعمالتها الفنية ، مصمم الرقصات ومؤديها ، مصمم الملابس ومنفذها ، مصمم الاضاءة وفنيها . والمشتغلين بالصوت ، ورجال الإدارة المسرحية .

لقد ولدت فكرة هذه الموسوعة فى قاعة صغيرة من قاعات المحاضرات فى كلية الأداب ، جامعة الاسكندرية ، حيث استدعيت يوما لإلقاء محاضرات عملية فى حرفية المسرح والاضاءة من خلال استعراض لعناصر العرض المسرحى . استتبع ذلك ، وجود أساس نظرى يساند الجانب العلمى ، وبدأ هذا الأساس ينمو يوما بعد يوم وعاما بعد عام إلى أن تبلور بعد ستة سنوات فى شكل مادة مكتملة القوام حول كل عنصر من عناصر العرض وبات من الضرورى أن ترى هذه المادة النور ، وتخرج من قاعة الدرس الضيقة إلى عالم أكثر اتساعا ورحابة بهدف زيادة رقعة الاستفادة منها كمادة علمية عملية ، يمكن أن تصلح أرضية جيدة لكل هواة المسرح أو العاملين فيه .

وقد بدأت السلسلة بالمكان كحجر الزاوية لأى عرض مسرحى ، وناقشنا من خلاله العلاقة بين المشاهد والممثل وما فعله رجال المسرح حتى تصبح هذه العلاقة حميمة بقدر الأمكان .

واليوم نأتى للبنية الثانية فى العرض المسرحى وهى النص .

والنص يختلف ، فما هو بين ذمتى كتاب أو مطبوع أو منسوخ مجرد وريقات تظل على حالها إلى أن يتناولها المخرج وتتحول هذه السطور الميتة بفضل جهود الأطقم الفنية من حالة الموت إلى حالة من الحركة والحيوية . إذ تصبح مفرداته المكتوبة عناصر بصرية محسوسة وملموسة .

وفى هذا الكتاب يتناول المؤلف أهمية النص وكيف يمكن أن يؤلف الإنسان نصاً والطرق والقواعد التى تحكم هذه العملية وفق أطار من التقاليد المرعية لتساند الموهبة الفطرية التى يتمتع بها من يتصدى لمهمة التأليف المسرحى .

هذه القواعد دفعتنا دفعاً لمحاولة تمثل النموذج الأمثل وهو المأساة الأغريقية، وقد تناولنا بالبحث كل ما يتعلق بهذه المأساة من نشأة إلى جوهر ، معمارها تقسيمها إلى موضوعات ، وأثر العقيدة الدينية الأغريقية فى نمو هذه المأساة ، بل تطرقنا إلى أشهر المواقع التى كانت مادة خصبة لعديد من المشرحيات الأغريقية .

كما تطرقنا إلى بعض المفاهيم الثابتة لدى الأغريق مثل مفهوم الحرية ومفهوم المواطن ومفهوم الدستور ومفهوم العدالة .

كل ذلك فى رحلة تمتد عبر التاريخ لتصل بنا فى نهاية المطاف إلى تغطية أرجو أن تكون شاملة ، خاصة بعد صدور الكتب الأربعة التالية وهى عن شعراء الأغريق العظام (ايسخيليوس ، سوفوكليس) (يوربيدس) وأخيراً الكوميديا دايستوفانيس .

المؤلف

الجزء الأول

من المسلم به أن العرض المسرحي يتألف من عناصر عديدة بعضها أساسي ، والآخر تكميلي .

ومن الأمور الأساسية أن يكون هناك نص جيد ، ثم دار عرض يقدم عليها هذا النص ، ومخرج يفسر هذا النص ، ويضع إطاره العام ، ويضبط إيقاعه ، ثم يأتي الممثل ليجسد هذه الأفكار ، ويضعها موضع الحقيقة الملموسة ، بأداء صوتي ، وتعبير حركي ، ثم يستكمل باقي العناصر من إضاءة وموسيقى ومؤثرات وإدارة مسرحية وتلقين ، وتصميم مناظر وتنفيذها وشراء المهمات المسرحية من أثاث واكسسوار .... إلخ .

ولكن هل يمكن أن يكون النص مجرد وريقات يكتبها المؤلف كيفما إتفق؟ أم أن هناك قواعد تحكم هذه العملية الابداعية وتوجهها الوجهة الصحيحة ؟

ما هو النص ؟

في البداية ، يجب أن نفرق بين مصطلحين ، لكل منهما دلالته :

الأول : النص الدرامي Dramatic Text :

أي نص المؤلف المكتوب ، أي التخيل Fiction المصمم خصيصاً للتمثيل على المسرح ، والمبني على أساس تقاليد وأعراف Conventions درامية خاصة . يقيد النص الدرامي بالحوار وبالفعل الدرامي ، والحركة والديكورات والملابس والزمن .

الثاني : النص المسرحي Performance :

أي النص المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل من مصممي مناظر وملابس وإضاءة وممثلين وإدارة مسرحية وغيرهم ، وعالجته لتتحول مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة وملموسة .

ويلاحظ أن هناك علاقة تبادلية معقدة ومقيدة بين النص المكتوب والنص الممسرح ، يتولد عن هذه العلاقة تداخل قوى بين النصين وهى علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سيميترية .

إن النص المسرحى سواء أكان مطبوعاً بين دفتى كتاب أو منسوخاً بالآلة الكاتبة ، هو مجرد مشروع وضعه المؤلف ، وهو فى ذلك يشبه المشروع المعمارى الذى يصممه المهندس لبناء ما على الورق ، ولا يمكن القول فى هذه الحالة بأنه عمارة سكنية ، أو ڤيلا ، ولكن فى حالة أن ينتقل التصميم من الورق إلى حيز التنفيذ ، أى تُعالج الأرض وتُحفر ، وتُدق الاساسات ، وتُبنى الحوائط وتُمحر وتُدهن ، هنا فقط يمكن القول بأنها عمارة سكنية .

وبالمثل ، المسرحية قبل أن يتسلمها المخرج مجرد وريقات تحمل أفكاراً ، وعبارات وتحوى شخصيات ساكنة ، وتتضمن صراعاً خامداً ، وفيها حوار ، ولكنها ليست عرضاً .

إن المؤلف المسرحى يشبه صانع السلعة ، وهو فى صناعته للمسرحية يقدم رؤية شخصية ، أو مجموعة من التجارب التى لمسها وعاشها ، أو بحثاً عن حقيقة التجربة الإنسانية التى وعاها وفهمها وأحسها . فمثلاً :

إبسن : يكتب مسرحياته كى يعرض حقائق عن الظلم الاجتماعى .

بريخت : يكتب لأن لديه قضايا سياسية عن الناس والحكومة ، وهو يبدأمن مسودة تمهيدية تحمل الخطوط العريضة لموضوع ما ، ويُلخص الأفكار الأساسية لهذا الموضوع .

إذن المسرحية هى الأداة أو الوسيلة التى يُضمّنها المؤلف مجموعة أفكاره ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية . إنها الوعاء الذى يتضمن الأمانى والأحلام والرغبات التى يحلم المؤلف بتجسيدها ، وهى حجر الزاوية فى إقامة العرض المرئى ، ورؤية مكتوبة لأحداث وقعت ، أو تقع ويقدمها

المؤلف فى تسلسل منطقى ، فيخصص الفصل الأول لطرح الموضوع وعرضه، ثم يوالى نسج الأحداث مطوراً هذا الموضوع فى الفصل الثانى ، وبعضاً من الفصل الثالث ، حتى يصل إلى ذروة التعقيد ، ثم يبدأ فى الحل، الذى يكون نتيجة طبيعية لتسلسل الاحداث ، أو قد يأتى غير متوقع للمشاهدين فيزيد من إثارتهم ومتعتهم .

بدايات المؤلف :

المؤلف هو بانى المسرحية وخالقها ومبتكرها . فكيف يظهر هذا المؤلف ؟ وما حقيقته ؟ وما هى خلفيته الفنية والثقافية ؟ وهل يمكن لأى إنسان أن يكون كاتباً مسرحياً لمجرد حصوله على دراسات فى التأليف المسرحى ؟

لقد أثبت الواقع أن المؤلف المسرحى قد يكون واحداً من رجال أى مهنة أخرى قبل أن تلتصق به صفة المؤلف أو الكاتب ، فهو قد يكون ممثلاً ، أو مخرجاً ، أو أديباً ، أو صحفياً ، أو مدرساً ، أو وزيراً ، أو سياسياً ، أو طبيباً ، أو من رجال الشرطة أو الجيش ، المهم أن تكون لديه الموهبة الفطرية التى ينميها بالدراسة الفنية ليفهم ويتعلم أصول حرفة الكتابة المسرحية .

معنى كلمة دراما :

من التعبيرات الشائعة على لسان العامة والمثقفين كلمة دراما ودرامى ، وهى تعنى لدى هؤلاء مسرحية أو مسرحى ويرى د. ابراهيم حماده [1] أن لفظ دراما يعنى مدلولين :

الأول: النص المستهدف تمثيله فوق المسرح ، أياً كان جنسه أو مدرسته أو نوعيته أو لغته .

الثانى : المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسيفة والتى تعالج مشكلة

---

(١) ابراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب، القاهرة، ص١٩١ .

هامة علاجاً مفعماً بالعواطف على ألا يؤدى إلى خلق إحساس فجيعي مأساوى .

على أى حال الكلمة فى أساسها من الفعل اليونانى Draein وتعنى يفعل . إذن الدراما ليست تصويراً للفعل فحسب ، وإنما الفعل نفسه ، وأن أصلها يكمن فى الأداء .

المأساة :

وقبل أن نتعرض لتعريف المأساة أو التراچيديا وتحليل هذا التعريف ، نقوم بتفسير معنى كلمة تراچيديا . فما هى ؟

١) يرى كل من نيتشه وجلبرت مورى وأعضاء مدرسة كمبرج أن كلمة تراچيديا Tragoidia تعنى أنشودة الماعز Tragooide .

٢) أما الز Else وجروب Grube ، فيرايا أن اللفظ Tragoidoi كان اللقب الرسمى الذى أطلق على المتسابقين فى التراچيديا للحصول على الجائزة التى كانت عبارة عن ماعز .

تعريف المأساة :

محاكاة .. لفعل نبيل ... تام .. لها طول معلوم .. بلغة مزودة بألوان من التزيين .. تختلف وفقاً لإختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية ، تثير إنفعالى الرحمة والخوف .. فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات [١] .

---

(١) يترجمها د. محمد حمدى ابراهيم فى كتابه ، دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨ (محاكاة لفعل جاد كامل ذى حجم معين فى لغة منمقة ، تختلف طبيعتها بإختلاف أجزاء المسرحية ، بواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد وبحيث تؤدى إلى تطهير النفس عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات) .

تحليل التعريف :

١) محاكاة *Imitation* :

وهى تمثيل لأفعال الناس ما بين أفعال خيرة وأفعال شريرة ، أو أداء موضوع أو موقف إنسانى وتمثيله ، أى أنها تحاكى وتصور شريحة بعينها من الحياة ، ولكنها لا تتناول حياة الأشخاص بأكملها ، ولا فترات طويلة منها ، إنما تتناول أزمة بعينها ، أو حادثة معينة من تلك التى تحدث فى حياة هؤلاء الأشخاص فى فترة من الفترات .

★ **المحاكاة عند افلاطون :** الطبيعة والحياة الإنسانية محاكاة للمثل الأعلى وعمل الشاعر هو محاكاتهما ، وعلى ذلك يصبح عمله محاكاة للمحاكاة .

★ **المحاكاة عند أرسطو :** الشعر يحاكى الطبيعة والحياة الإنسانية ولكن ليست محاكاة للمحاكاة ، وإنما محاكاته أقرب ما تكون إلى الكمال ، للمثال الأصلى ، أى صورة منسوخة للطبيعة فيها كثير من التغيير تحت تأثير مخيلة الشاعر . إذن المحاكاة عند أرسطو لا تعنى تصوير الواقع، أو نقل الطبيعة نقلاً حرفياً ، وإنما تعنى تمثيل أو محاكاة الحياة أو الحدث الذى يمكن أن يحدث ، أى أن الفن هو إعادة إبداع أى أنها إكمال لما لم تكمله الطبيعة ، وإضافة لإحساس المؤلف ونظرته الفكرية وتصوره الشخصى .

إذن ، المحاكاة نقل يتضمن تغييراً وإضافة ذاتية ممن قام به ، كما أنها تعنى الإبتكار .

كيف يحاكى الشاعر ؟

هناك ثلاث طرق :

١) أن يمثل الأشياء كما هى ، أى يعرض نماذج من الواقع ليكشف عما

يريد من وراء تصوير هذا الواقع ، مع مراعاة عدم تعارض ذلك مع ضرورة الإختيار وترتيب الأحداث وإكمال الطبيعة .

٢) أن يصور الأشخاص كما يراهم الناس ، أو كما يبدون عليه .

٣) أن يصور الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه ، أى يرتفع ويسمو بالواقع .

٢) الفعل *Good Action* :

إن الفعل صفة إنسانية ، لذا يستطيع الإنسان التحكم فى إرادته الإنسانية، أى فى فعله ، ولما كان الفعل من سلوكيات البشر ، فإنه بالضرورة يتم عن طريق التمثيل أى الفعل المرئى . إذن الفعل حدث ، والحدث الدرامى هو الحركة الداخلية لما يتابعه المشاهد من أحداث ، سواء بأذنيه أو بعينيه .

إذن ، الفعل الدرامى لابد وأن يكون ممكن الحدوث أو محتمل ، ويترتب على حدوثه بالضرورة تحول وتغيير بالنسبة للشخصية .

٣) نبيل جاد *Serious* :

والنبل فى قصد أرسطو ، أنه فعل محسوب ومهم ومؤثر ، وله أبعاد بطولية ، أى أن المأساة تتناول موضوعات جادة وعلى قدر عظيم من الأهمية والخطر ، وتعالج مشكلة السلوك الإنسانى بين الفرد والجماعة فى صراعه مع من حوله من كائنات . ويتسم الصراع فيها بين القوتين بالشراسة ، وهى تناقش قدر الإنسان والخير والشر فيه ، وعلاقته بالقوى الغيبية ، ونتائج سلوكه سلباً وايجاباً ، وكشف القيم وتعميقها .

٤) تام *Complete* :

والحدث التام هو ذلك الحدث الكامل الذى يحتوى على فكرة كاملة

تنم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار . ويرى أرسطو أن يكون لهذا الحدث :

أ) **بداية** : وهى الشيء الذى لا يسبقه شيء آخر ولكن يتبعه شيء آخر . أى أنها تمهيد للأحداث طبقاً لقانون الضرورة والاحتمال ، إذن يجب أن يبدأ الكاتب الدرامى من النقطة التى يتحتم أن لا يسبقها شيء ، أى من قمة الأزمة لا من أولها . والبداية الدرامية تسمى موقفاً والموقف يعنى مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شيء معين لا يمكن أن تبدأ قبلها .

ب) **وسط** : وهو الشيء المسبوق بشيء آخر ويتبعه شيء آخر ، ويتم فيه عرض لهذه الأحداث وتفصيل دقائقها .

ج) **نهاية** : وهى الشيء المسبوق بشيء آخر ولكن لا يتبعه شيء آخر ، وهى تعنى ذروة الأحداث وحلها .

إذن الخط الدرامى عبارة عن مقدمة ثم فعل يؤدى إلى تصاعد ثم ذروة ثم فعل يؤدى إلى تخفيف التصاعد ثم حل .

٥) لها طول معلوم *Certain Magnitude* :

أى أن تكون المأساة ذات طول أو حجم يتناسب مع قدر وحجم الفعل الذى تحاكيه دون تركيز على تفصيلات لا تخدم الفكرة ، وحتى لا يمل الجمهور . أى أن أرسطو يوصى بالتكثيف ، أى الدخول فى لب الموضوع، وبأن تتوالى الأحداث وفق الإحتمال أو الضرورة لكى ينتقل البطل من الشقاوة إلى النعيم أو العكس . إذن ، لابد وأن يهتم الكاتب الدرامى بالبناء الدرامى لمسرحيته .

٦) بلغة منمقة بكل أنواع المحسنات :

By means of Language Embellished with each kind of Artistic Ornament

أى أن تشتمل اللغة على الإيقاع واللحن والاناشيد .

٧) وحدة الحدث *Unity of Action* :

أهم الوحدات الثلاثة ولم يستطيع أى مؤلف أن يخرج عن هذه الوحدة.

ولكن ما هو الحدث الدرامى ؟

هو بدء المسرحية عند تفجر الصراع ، ويلاحظ أن الحدث فى الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهاية لأن منطق الحياة يحكمه ، أما الحدث فى العمل الفنى لا يحتمل إلا نهاية واحدة ، لأن المنطق الفنى هو الذى يحكمه، كذلك وجود عنصر السببية .

وبمراجعة تعريف ارسطو للتراجيديا ، سنرى أنه أشار إلى نوعين من الحدث :

الأول : بسيط : وهو الذى يمكن حدوثه متصلا وواحداً ويقع فيه التغيير دون أن يكون هناك إنقلاب أو تعرف .

الثانى : مركب : وهو الذى يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لإنقلاب أو تعرف ، أو بهما معاً [١] .

رأى نقاد القرن السابع عشر :

يرون أن وحدة الحدث تعنى أن تدور المسرحة حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية ، وعلى ذلك لا يجب أن يكون فى المسرحية غير بطل واحد يثير الإهتمام ، وعمل واحد ترتبط أجزاؤه ببعض وتؤلف كلا متجانساً متدرجاً فى أهميته حتى النهاية ، ويجب ألا تشتمل المسرحية إلا على قصة واحدة رئيسية ، وهذا يعنى إستبعاد القصص الفرعية .

رأى درايدن :

(١) أرسطو ، فن الشعر ، ص ٧٠ .

يرى أن على الشاعر أن يهدف إلى بناء حدث واحد عظيم كامل ، وإن وجدت أحداث أخرى متعددة [1] فمن الضرورى أن تكون جميعها ثانوية إذا ما قيست بالحدث الرئيسى .

وحدة الزمان *Unity of Time* :

قال بها أرسطو فى الفصل الخامس من كتابه فن الشعر عندما حدد زمن التراچيديا بدورة شمسية واحدة ولا تتجاوز ذلك إلا بقليل .

وقد تضاربت التفسيرات حول هذا الموضوع ، فهناك من يرى بأن أحداث المسرحية تقع خلال أربع وعشرين ساعة ، أى فيما بين الشروق والشروق التالى ، أو الغروب والغروب . ويلاحظ أن هدف أرسطو من تحديد زمن أحداث المسرحية بدورة شمسية واحدة ولا تتجاوزها إلا قليلاً ، هو إقناع المشاهد بأن الحدث يماثل الطبيعة .

رأى الناقد الإيطالى لودفيكو كاستلفترو ومعه منظرى الكلاسيكية الجديدة بهذه الوحدة ، ولكنهم طالبوا بتساوى الوقت الذى تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذى يقضيه المشاهد فى المسرح ولا يجب أن يتعدى هذا الزمن الأربع والعشرين ساعة [2] .

رأى جون درايدن :

أبدى درايدن رأيه فى مقالة عن الشعر المسرحى ، حينما قال بأن المشاهد حينما يذهب إلى المسرح ، يدرك تماماً أنه سيقضى ثلاث ساعات ، وبالتالى فلا سبيل لإقناعه أن خلال هذه الساعات قد مضت أيام وشهور أو سنوات ، وقد خلص إلى ضرورة تساوى الوقت الذى تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذى يقضيه هذا المشاهد فى المسرح . وقد أشار بعدم

(١) أى حبكات ثانوية *Under Plots* (عبد العزيز حموده / البناء الدرامى ص٩١-٩٢)
(٢) رشاد رشدى ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ص ٩٥-٩٦ .

تجاوز حد الأربعة وعشرين ساعة ، ثم عاد وقسم هذه الساعات الأربعة وعشرين على عدد فصول المسرحية بالتساوى بهدف إيجاد التناسب المنطقى المعقول .

وفى رأينا أن هذا الخلاف والتحديد لا يفسد للود قضية إذ أن المشاهد يستغرق فى أحداث المسرحية مهما كان الزمان أو المكان ، كل ما فى الأمر أن يشده المؤلف ببراعة ويجذب إنتباهه .

٩) وحدة المكان *Unity of Place* :

لم يقل بها أرسطو ولم ترد فى سياق كتابه ، ولكن استخلصها شراحه من أن معظم عروض الإغريق المسرحية تقع احداثها فى مكان واحد ، أو فى اماكن مختلفة من مكان واحد .

رأى الكلاسيكيين الجدد :

نادوا بهذه الوحدة ونسبوها لأرسطو .

رأى كاستلفرو :

الجمهور الذى يرتاد المسرح ، يعرف تماماً أنه ذاهب إلى مكان واحد ، المسرح بخشبته ، لذا فى رأى هذا الناقد أن المكان يجب ألا يتغير طوال عرض المسرحية ، أى أن يستمر الحدث من بدايته وحتى نهايته فى ذات المكان بإعتبار أن خشبة المسرح مكان واحد .

رأى جون درايدن :

إن المناظر المرسومة فى المسرح تحرك خيال المشاهد وتجعله يعتقد واهماً بأن هذا المكان هو عدة أمكنة ، وقد إشترط لصدق هذا الوهم أن تكون هذه الأماكن متقاربة ومتشابهة جداً ، وبمعنى آخر أن تكون فى ذات البلد أو نفس المدينة أو مجرد حجرات متعددة من منزل وهكذا .

وهناك ربط بين وحدة المكان ووحدة الزمان جعلهم يتشددون فى الإلتزام بالوحدتين .

١٠) إثارة الرحمة والخوف *Pity and Fear* :

من الضرورى أن يكون البطل فاضلاً ، ذا شهرة كبيرة ومن ذوى المكانة العليا ، ولكنه كبشر لا يخلو تكوينه من نقطة ضعف ، أو نقيصة ، أو ثغرة فى بناء شخصيته ، هذه النقيصة تعرف بالهوبريس *Hubris* فما معنى الكلمة ؟

١) **هوميروس** : يرى أن الكلمة ترادف معنى الداعر ، أو الذى يستسلم لنزواته ، كما أنه يستخدمها للتعبير عن عفن النباتات أو العنف الجائر والغطرسة أو الشهوة أو الإنتهاك والاغتصاب .

٢) **هـ.ج روز** : الكلمة عنده تعنى اولئك الذين يمارسون التجاهل الجائر لحقوق الآخرين .

٣) **سيدريك هـ. وايتمان** : يختلف المفهوم المسيحى الخاص بالكبرياء عن الهوبريس فى أنه يرتبط مباشرة بموقف المرء من الرب .

٤) **سوفوكليس** : استخدم الكلمة فى مسرحية انتيجونا للدلالة على الإعتداء .

على أية حال ، تعنى كلمة هوبريس ، الإعتداء والجريمة والاهانة والغرور، والصلف الذى يسيطر على الإنسان نتيجة احساسه بالفوقية أو التفوق ، أو القوة ، أو المعرفة أو الجاه . هذا الغرور يعمى ابصار البطل عن إدراك الحقيقة الملموسة ، ويؤدى به إلى الوقوع فى الأثم أو الخطأ التراجيدى . ويمكن القول بأن الغطرسة هى الشطط فى السلوك الإنسانى ، ونسيان الفضيلة الخالدة وهى الإعتدال ، ووقتها يتعدى الإنسان الحدود المرسومة له فيقع فى الخطأ التراجيدى أو الهامارتيا *Hamartia* ، فما معنى هذا المصطلح ؟

ضعف اخلاقى أو فكرى .

٢) يترجمة إلز بكلمة *Mistake* أى خطأ أو غلط ، ويقصد بذلك الخلط أو الخطأ فيما يتعلق بهوية أحد الأقارب الحقيقيين قبل التعرف .

٣) يرى سيدريك وايتمان *Whitman* أن معنى الهامارتيا عند أرسطو تعنى السقطة الأخلاقية أو التردى من أى نوع .إذن الهمارتيا هى السقطة أو العيب السلوكى ، نتيجة الخطأ فى تقدير الأمور أو الجهل أو لضعف إنسانى كامن فى نفس البطل ، أو الدنس الذى يوجد فى الشخصية ، سواء أكان كل ذلك عن إدراك أو بغير قصد إذ قد تتكشف بعض الوقائع التى تتسبب فى سقوط البطل ونفاذ قدره المحتوم .

عند هذه النقطة ، وما أن يلقى البطل مصيره المحتوم حتى يحدث للمشاهدين نوع من التطهير والإيلام أو كاثارسيس *Catharsis* (١) ، وهى تعنى عملية تنقية وفلترة لنفوس المشاهدين تساعد على شفائهم إذ عندما يفزعون مما حدث للبطل ومشاهده ومصيره ، وخوفهم من الوقوع فى ذات المصير الذى وقع فيه البطل أو أن يحل بهم قدر مماثل ، وشفقتهم ، عليه فإنهم يتعاطفون معه ، ويرون أنه برغم وزو البطل فهو لا يستحق كل ما لقيه من عذاب .

إذن الخوف أو الرعب فى رأى أرسطو ينشأ بسبب سوء الحظ الذى يصادف إنسانا ما يشبهنا ويسبب له ألما ومعاناة . هذا ما يراه أرسطو ، فما رأى الآخرين ؟

١- **كورني** يرى أن المقصود بالتطهير هو اقتلاع الأهواء .

٢- **راسين** يرى أن المقصود به تطهير النفس بتخليصها من كل مبالغة غير مقبولة .

---

(١) تعبير طبى يستعمل بمعنى *Purgation* أى تليين البطن أو الاسهال .

٣) يرى الاطباء أن التطهير نهاية لازمة هيسترية .
٤) أما الصوفيون فيرون أنه استحواذ بقصد الخلاص .

أمثلة للنقيصة أو الثغرة فى بناء الشخصية :

١) أوديب ... التهور والاندفاع وعدم التروى والتفكير .
٢) ماكبث ... الطمع والقسوة .
٣) عطيل ... سلامة النية وسهولة التأثير عليه .

أهداف المأساة :

١) تعريف المشاهد بما يأتى :
أ) لماذا حدث فعل ما .
ب) كيف حدث هذا الفعل .
ج) ما هى نتائج وعواقب هذا الفعل ؟
٢) اثر ذلك فى تطهير النفس البشرية من اهوائها عن طريق إثارة مشاعر الخوف والشفقة .

علاقة المؤلف بالمشتركين فى العرض :

إن علاقات المؤلف بالمشتركين فى العرض المنسرحى متعددة فهى أما إدارية أو فنية . أهم هذه العلاقات :

١) علاقته بالادارة :

وهى علاقة روتينية ، فالمؤلف صاحب سلعة بود بيعها لفرقة ما ، لهذه الفرقة هيكل إدارى ومالى يتعامل مع المؤلف طبقا للقوانين واللوائح ، إذا ما كانت هذه الجهة حكومية ، وطبقا للعرف السائد ، أو مكانة المؤلف فى حالة ما إذا كانت الفرقة من فرق القطاع الخاص.

وفى كلا الحالتين يتقاضى المؤلف أجره عن المصنف الفنى الذى يتقدم

به وبعد موافقة الرقابة .

وطبقاً لقانون حق المؤلف الذى صدر منذ سنوات معدودة ، يقوم المؤلف بالتنازل عن مصنفه فى الشهر العقارى ويقدم صكاً مكتوباً يفيد تنازله الموثق لإدارة الفرقة .

على أية حال ، عندما تختار الإدارة نصاً لتقديمه ، فإنها تختاره بطريقتين:

الأولى: تختار مسرحية لكاتب معروف سبق وأن قدم أعمالاً للمسرح وأحرز نجاحاً ، وترى الادارة فى هذه الحالة ، أن إسم المؤلف وسمعته الفنية سيجذبان الجمهور . هذا الأمر وارد ، ولكن قد يحجم الجمهور عن إرتياد المسرح رغم شهرة المؤلف وإسمه ، إذ يتصادف أن يخفق المؤلف المشهور ، أو قد لا يمنع هذا الإسم النقاد من تشريح العمل الفنى ، وإبراز أخطائه .

الثانية: قد ترى الادارة التعامل مع كاتب مسرحى جديد ، يبشر بموهبة واعدة ، وهى بذلك تسهم فى اكتشاف مؤلف جديد ، قد تكون فرصته هذه هى الخطوة الأولى نحو الشهرة .

٢) علاقته بالمخرج :

وهى علاقة جدلية ، ويمكن أن نميز فى هذه العلاقة بين أمرين هامين:

الأول: قد يشكل المؤلف مع مخرج معين ثنائياً متفاهماً وتجمعهما صداقة وطيدة تجعل المخرج مطلعاً على ما يكتبه المؤلف أولاً بأول ويبدى رأيه وملاحظاته التى دائماً ما تكون محل إعتبار ونظر من المؤلف . إلى جانب هذه الصداقة ، يكون هناك تلاقى فكرى يجمع بين الاثنين .

الثانى: مؤلف يعمل مع مخرج ما لأول مرة ، بالطبع يعرف كل منهما الآخر إذا ما كانا على درجة من الشهرة فى الوسط الفنى ، أو قد يكون المؤلف وافد جديد على الساحة ، والمخرج من المشاهير ، أو قد يكون الاثنان

وافدين جدد على الساحة .

المهم تسود العلاقة بعض الحذر أو التخوف مما يتسبب أحياناً فى نوع من التشدد والتمسك بالرأى من أحدهما .

برغم ذلك ، فإن هناك إختلافاً تاريخياً متوارثاً حول قضية هامة من وجهة نظر كلا الطرفين ، أيهما المبدع ؟ هل هو صاحب النص أى المؤلف؟ أم هو صاحب العرض أى المخرج ؟

لقد تعددت الإجابة على هذا التساؤل بما يتفق مع وجهة النظر المُجيبة ، فكل منهما ينسب الابداع لنفسه ، ويهتم صاحبه بأنه يدعى حقاً ليس له .

وجهة نظر المؤلف :

١) مهما كان دور المخرج والممثل فى التمثيل المسرحى ، فإن النص يبقى المادة الأولى التى بدونها لا يمكن وجود هذا العرض .

٢) يرى أنه المبدع الخالق للعمل الفنى .

٣) المخرج فى رأيه مجرد مترجم لأفكاره .

٤) إن أى إضافات أو حذف يقوم بها المخرج إن هى إلا عبث بالمصنف الفنى ، ولا يبرر مثل هذا التصرف ، القول بأن إقتطاع بعض فقرات النص إنما يكون غالباً لصالح هذا النص .

٥) إن التجزئة للنص قد تُضفى عليه بعض الغموض .

٦) يعمد المخرج أحياناً إلى تحميل النص بصور من الزخارف والبهرج قد لا يتحملها النص أصلاً بل وليس فى حاجة إليها .

٧) إن البساطة والموضوعية والإبانة أمور أفضل .

٨) النص هو الأساس الذى تبنى عليه كافة العناصر عمَلها ، والمخرج واحد من هؤلاء ، فإذا لم يكن بين يديه نص مكتوب فماذا يُخرج ؟ وعلى ذلك فما يفعله المخرج إن هو إلا تفسير للنص .

إذن ينتهي إلى مقولة ترى أن المخرج مجرد فنان مترجم للنص ، وإن من أهم وظائفه توصيل مضمون النص للمشاهد من خلال ترجمة مرئية وصور محسوسة دون تدخل جذرى يتعارض مع جوهر هذه الأفكار أو يلغيها .

وجهة نظر المخرج :

١) المخرج يرى إنه فنان مبدع ، خالق للعرض المرئى .

٢) النص مجرد عمل فنى يكتبه المؤلف وفق الأصول والقواعد الدرامية ، ولكن دون دراية بأصول ودقائق مهنة المسرح وحرفيته .

٣) إن سطور النص كالجثة الهامدة بلا روح ، وأن تفسير المخرج من خلال فهم لتقنية المسرح وأصوله يبعث الحياة فى هذه السطور ويجعلها تنبض بكل ما يجذب المشاهد .

٤) إن ما يراه المشاهد ليس نصاً مسرحياً بل هو عرضاً مسرحياً ، لأن المؤلف كتبه دون مراعاة لمقتضيات المسرح من أداء ، وإيقاع ، ومناظر ، وإضاءة، وموسيقى .

٥) النص مثله مثل أى عنصر آخر من عناصر العرض وكلها تصب فى قبضة المخرج بحكم مسئوليته .

وينتهى المخرج إلى أنه فنان خالق ، لأنه من خلال إستخدامه لكافة العناصر الفنية الأخرى ، يخلق عرضاً مسرحياً مرئياً ، ويتفق مع وجهة نظره، ويعبر عن إحساسه وإنفعاله بمضمون النص . كما أن تناوله للنص بالإسلوب الذى يراه المشاهد إنما يتفق مع ما يراه مناسباً لهذا النص ، وهو حر فى إختيار الأسلوب طالما أنه يخدم هدفه النهائى .

إذن ، المخرج سيد العمل ، وماعداه مجرد عوامل مساعدة .

الخلاف يكمن فى موقف المخرج من النص ، ففى رأى المخرج أن يتولى معظم مسئوليات المؤلف ، بل ويصبح فى واقع الأمر صاحب التكييف النهائى للنص وفق مفاهيمه الشخصية .

ونحن نرى رأى المؤلف ، بأن المخرج فنان مترجم وندعم رأينا هذا بما يلى :

١) المخرج عندما يتناول النص المسرحى ، فهو لا يبدأ من فراغ ، إذ يحمل النص كافة الأفكار ، والملاحظات التى رأى المؤلف ضرورة طرحها ، أو إيرادها فى النص ، هذه الأرضية بالضرورة يضعها المخرج فى إعتباره عند معالجة النص .

٢) عندما يختار المخرج الأسلوب الفنى الذى يقدم به العرض ، فهو يستوحى ذلك من النص ذاته ، فالمؤلف حدد مسبقاً نوع العرض ، سواء من خلال الموضوع الذى إختاره أو الاحداث التى رتبها ، أو الزمن الذى عناه ، أو البيئة المكانية التى تخيرها .

٣) الأمانة الفنية تفرض على من يتناول العمل الفنى طرحه كما هو فى إطار يتفق مع سياق النص ، ولا يسمح لنفسه أن يُقحم أفكاراً غريبة على أفكار النص حتى ولو كان ذلك فى مصلحة النص .
ويرى المخرج سعد أردش نفس الرأى عندما يقول «أمانة المخرج قبل المؤلف لا تتعارض مع حقه فى الاجتهاد شريطة ألا يصل به الاجتهاد الى لَىّ عنق النص بقصد تأويله الى غير ما استهدف المؤلف . الامانة إذن مطلوبة ضرورية ، لأن من حق الكاتب ألا تؤول كلمته» [١] .

٤) ونرى ختاماً لرأينا أن يراعى المؤلف ترك هامش للإبداع لكل من المخرج والممثل .

على أية حال ، قطع هذا الخلاف شوطاً بعيداً دون الوصول الى رأى حاسم ، أيهما صاحب العرض ؟ إنها قضية ستظل بين شد وجذب ، وستدور رحاها الى يوم الدين ، فلا المؤلف سيسلم بوجهة نظر المخرج المخالفة

(١) سعد أردش ، المخرج فى المسرح المعاصر ، مطبوعات عالم المعرفة ، الكويت ، يوليو ١٩٧٩ ص٢٠ .

لرأيه ، ولا المخرج سيتنازل عن فكرة سيادته للعرض المرئى .

٣) علاقة المؤلف بالممثل :

الممثل بالنسبة للمؤلف هو الوسيلة التى تنقل أفكاره وإنطباعاته وفلسفته وأهدافه للمشاهدين . والمؤلف حينما يكتب مسرحيته إنما يضع شخصيات هذه المسرحية على الورق ويقيم بينها علاقات وصراع ، ويأتى الممثل ليجسد هذه العلاقات وينقلها من الورق الى واقع مادى محسوس وملموس .

والمؤلف يبحث دائماً عن الممثل الذى يحقق أحلامه وتصوراته إذ بالقطع يحتفظ المؤلف فى مخيلته بصورة واضحة للشخصية مثلاً ، ويود أن يكون القائم بتجسيدها أقرب شكلاً وصفة .

وقد يلجأ الممثل للمؤلف ليستجلى منه الفكرة الرئيسية للمسرحية إذا عجز عن إستنباطها وحده ، أو يسأله عن الفكرة التى رسمها هذا المؤلف للشخصية أى بذرة الشخصية .

٤) علاقة المؤلف بالمشاهد :

إن المشاهد يأتى الى المسرح كى يرى الممثل وهو يتحرك ويتكلم أمامه ، مجسداً شخصية معينة لها أبعادها الواضحة ، وبالتالى فإن على المؤلف أن يرسم الشخصية رسماً دقيقاً واضحاً حتى لا يقع المشاهد فى لبس أو خطأ .

إذن المواجهة بين المؤلف والمشاهد مواجهة غير مباشرة أى عن طريق ممثل. وعلى ذلك يهتم المؤلف بالحالة الجسمانية للممثل وعوامل الوراثة والتأثيرات الزمنية والمكانية والاجتماعية ، هذا بالإضافة إلى وضوح أبعاد الشخصية للمشاهد سواء أكانت أبعاد طبيعية أو اجتماعية أو نفسية ، أو ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها .

وظائف المؤلف :

أولا : الحصول على الأفكار المسرحية :

يرى لايوس أيجرى أن هناك عديد من المصادر التى توحى للمؤلف بالأفكار المسرحية بل وتساعد على تولد الصراع ، وقد تعددت الآراء حول أهم هذه المصادر :

١) التجربة الذاتية الحقيقية :

ويرى أصحاب هذا الرأى أن على المؤلف الاعتماد على الملاحظة ، فيعالج الموضوعات التى يعرفها معرفة شخصية .

ويؤيد جالسورزى هذا الرأى ، ويحبذ الأخذ من الحياة مباشرة ، إذ أنها مليئة بالأزمات والحوادث :

نقد الرأى :

يرفض معارضوا الرأى السابق مبدأ الأخذ بالأفعال الحقيقية ، ويبررون رفضهم بأن المؤلف وفقاً لهذا المبدأ عليه إن أراد الكتابة عن جريمة قتل أن يمارس فعل القتل ، أى يرتكب الجريمة ، حتى تأتى المسرحية متفقة مع الحقيقة . ويرون ضرورة اعتماد المؤلف على خياله دون إتيان الفعل ذاته ، إذ عليه أن يعيش بخياله كل ما يريد تصويره من أفعال ومواقف .

٢) إستدعاء المخزون المترسب :

ويرى أصحاب هذا الرأى أن على الكاتب أن يلاحظ ما يجرى حوله ، وأن عليه أن يختزن فى وجدانه كل الصور والأفعال والأحداث والسلوكيات التى يراها ويعيشها ، ثم يستفيد منها عندما يشرع فى كتابة عمل مسرحى، مع مراعاة أن كل ما يحدث فى الحياة لا يصلح للمسرح ، لذا فإن من الضرورى إنتقاء المادة المسرحية والغوص فى أعماقها لإكتشاف أصلها ،

وماتحت جلدها أحياناً .

إذن المسألة تكمن فى فلترت المخزون وتنقيته وأخذ ما يصلح منه .

فى إعتقادنا أن التوفيق بين الرأيين يجعل المادة المسرحية أفضل بكثير مما لو إنتهجنا رأياً منهما دون الآخر ، لأن الإقتصار وحده على الملاحظة يجعل الكاتب آلة فوتوغرافية ، بينما المزج بين الطريقتين يزيد من قدرة الكاتب على إبراز حوادثه ، وبلورة شخصياته ، وإعطاء صورة صادقة للبيئة التى تحى فيها هذه الشخصيات ، كما أن الإلمام بطبيعة الإنسان كبشر يغذى الكاتب المسرحى بنماذجه وموضوعاته .

بالطبع عندما يبدأ المؤلف من نقطة ما ويجسد شخصياته ويطورها ، فإنه يألف إحدى هذه الشخصيات ويحبها ، فيركز على خطها ، أما إذا بدأ من حادثة إسترعت إنتباهه ، فإنه يسير بالحادثة إلى نهايتها .

إذن مصادر المؤلف ، عبارة عن حادثة طارئة قابلة للتطوير ، وشخصياته يجب أن تكون جذابة ، قابلة للإستمرار .

اللجوء إلى النماذج البشرية الحياتية :

من بين البشر ، هناك نماذج بشرية موحية بالأفكار ، إذ يقابل المؤلف شخصيات اجتماعية عديدة فى الحياة ... وأهم هذه النماذج :

١) **المثالى:** وهو شخص يحاول أن يأتى سلوكه نموذجياً مثالياً ، لذا فهو يُذكرنا دائماً بمثالياته وينبهنا إلى أخطاءنا ، ويدعونا لاشعورياً الى التشبه به ، وتقليد مسلكه بعد أن يحدد مزاياه وسماته .

٢) **المعيب:** إن من يتصف بنقيصة فى شخصيته ، تنعكس هذه النقيصة على سلوكه وتصرفاته ، وقد يكون سلوكه هذا لاشعوريا .

٣) **المغرور المتعالى:** قد نصادف شخصاً يرى نفسه أنه أعظم من أنجبته

إمرأة على وجه البسيطة ، فيتحرك فى خيلاء وكأنه طاووس أو قيصر ، ويعامل الناس من طرف أنفه ، وهو فى قرارة نفسة شديد الحساسية للنقد أياً كان نوعه ، وعلى العكس ينتشى لكلمة إطراء أو مديح لقدراته ، أو لأى شيء يتعلق به .

٤) **مريض الكرامة :** هناك من البشر من يشعر بتضخم كرامته بشكل مرضى ، فنجده يغالى فى الإعتزاز بهذه الكرامة .

٥) **أدعياء الحكمة :** ومن بين النماذج البشرية هناك من يدعى الحكمة ورجاحة العقل والرأى السديد ، ويفرض على سامعه هذه الحكمة ، بل ويكاد أن يتهم من أمامه صراحة بالغباء ، وعدم التبصر ، ويعطى الإحساس لمن حوله بأنهم أقل منه .

مما سبق ، يمكن القول بأن هناك العديد من الخصال والأنماط التى يمكن أن تصلح موضوعاً لعمل مسرحى ناجح . وما سقناه من أمثلة ما هو إلا عينة ، وعلى الكاتب المسرحى أن ينظر حوله ، ويلتقط من بين النماذج البشرية ما يمكن أن يكون بذرة صالحة لعمل مسرحى جيد ، ثم عليه أن يطور هذه البذرة ويبحث ما حولها . وفى هذه النقطة يضرب لايوس أيجرى مثالاً لشخصية الإنسان المولع بالترف والتظاهر ، فإذا حللناه وجدنا أنه منهمك فى الملذات ، يتصف بالشهوانية ، والحساسية ، دائم الحديث عن نفسه فى خيلاء ، متعطش لكل ما هو جميل ، بل ويصل إلى درجة الانحطاط فى سبيل ملذاته .

وهكذا يمكن أن نستخلص من الخصائص والسمات التى تصلح أرضية لخلق شخصية مسرحية جيدة ، وبالتالى موضوعاً على جانب كبير من الجودة . وبالطبع يتوقف هذا على قدر الصراع وتطوير الشخصية وجودة الحوار ، وصدق المقومات النفسية والاجتماعية والعضوية .

ثانيا : الحصول على الفكرة الاساسية للرواية Theme :

ويستحسن د. ابراهيم حماده [1] استخدام الكلمة الانجليزية معربة ، أى ثيمة ، على أى حال هى الفكرة الرئيسية التى تسيطر على العمل الفنى ، أى موضوعه .

إن هناك من يدعى أن نجاح مسرحية ما يتوقف على مدى قدرتها على إشباع حواس المشاهد وإرضاء أحاسيسه ، وتوافقها مع حالته النفسية والإنفعالية . إن هذا القول تنقصه الدقة ، إذ من الضرورى أن يكون للمسرحية فكرة أساسية ، أو موضوعاً مترابط الأجزاء ، يعبر عن معنى فى ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه . ومما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة ، وفلسفته فى معالجة الأمور ، لأن المسألة فيها وجهة نظر ، ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة التى تدفعه لمعالجة موضوع ما .

رأى تشارلز كلين :

إن الفكرة أو الموضوع هى أساس العمل المسرحى ، وأن ما بين السطور من معان ، أهم من السطور ذاتها ، إنها الرباط بين الأجزاء المختلفة للمسرحية ، ووسيلة خلق الوحدة بين العناصر المكونة للموضوع .

ومن المعروف أن أى كاتبين إذا تناولا موضوعاً واحداً ، فإن ثمة فارق واضح فى تناول كل منهما ، والسبب فى ذلك ما يختلط بالموضوع من أحاسيس ذاتية وأفكار مترسبة فى وجدان كل منهما .

ولكن هل بالضرورة أن يكون الموضوع جاداً ؟

قد يقال إن كتابة المسرحية فن يهدف به الكاتب إلى إثارة وتحريض وتحريك العواطف وحثها ، ولكن إقتصار الكاتب على إتخاذ هذا الهدف

---

(١) ابراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧١، مصطلح رقم ١٤٧ ، ص ١٢١.

مبرراً لتقديم عرضه فقط ، أمر غير مستحب ، ولا يساعد المؤلف فى الوصول الى أهدافه الحقيقية ، ويستوى الأمر فى المآسى أو الملاهى ، ومن الممكن أن يكون موضوع المسرحية فكاهية ، ولكنه يحمل مضموناً قوياً وأفكاراً جديرة بالتوقف عندها ، وأحياناً يكون الموضوع جاداً ولكنه لا يحمل فى طياته أدنى مواصفات الكتابة المسرحية .

ومن الملاحظ أن المؤلف الناجح ، هو الذى يجعل المشاهد يرى ما يريده له المؤلف ، فتتواصل الأفعال المرئية على هيئة بصرية ، خير من تتابعها على هيئة سمعية ، من خلال حوار طويل يسرد أفكاراً فلسفية دون أفعال .

أهداف الفكرة الأساسية :

عندما يشرع المؤلف فى كتابة عمل فنى فإنه يضع فى إعتباره هدفان :

الأول : الترفيه والإمتاع :

إن المسرحية كأى فن من الفنون يجب أن يكون لها هدف كلى ، ويتمثل هذا الهدف فى إضفاء الترفيه على مجموع المشاهدين وتسليتهم . والترفيه يمكن أن نسميه الإشباع ، أو القدرة على إضفاء السرور على وجدان المشاهد .

ويؤيد بلاسكو هذا الهدف عندما يحبذ إعطاء المشاهد متعة حسية ، وإبتهاجاً وراحة ، من خلال أفعال درامية ، هى صورة مما يحدث للبشر ، وما يعتمل فى نفوسهم من صراع وبإستخدام حوار يتفق مع ما يجرى من أحداث .

الثانى : التثقيف الأخلاقى :

أى مخاطبة العقل ، فبقدر التسلية التى تهدف اليها المسرحية ، يجب أن يكون هناك قدراً مماثلاً من التثقيف المغلف بالتسلية وإلا كانت المسرحية مثل الجريدة يتصفحها الانسان دون أن يتعاطف مع موضوعاتها .

إذن ، على المؤلف الذكى أن يضع ما يريد من أهداف أخلاقية دون أن يستشعر المشاهد أنه يتلقى درساً فى أحد الفصول المدرسية ، فالمباشرة تجعل المشاهد ينفر من سماع المواعظ والحكم التى يفرضها المؤلف عليه فرضاً .

المقدمة المنطقية :

ومن المعروف أن لكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى ، وهى بلا شك نقطة إنطلاق تبدأ منها الحبكة ، وتجعلنا منذ البداية ، على علم بالوضع ، بل ونتعرف من خلالها على الأشخاص التى ستدخل فى صراع ، وتتحدد علاقاتهم ، مما يساعد المشاهد على المتابعة فى تشوق .

والسبب الذى دعى لايوس ايجرى الى تسميتها مقدمة منطقية ، أنها تشتمل على كل العناصر ، ولكن إذا عدنا إلى المعاجم والقواميس لنسترشد بها فى معنى الكلمة *Premise* أى مقدمة ، فإنا سنجد ما يلى :

تعريف وبستر :

يعرفها بأنها قضية مفروضة ، أو قام عليها الدليل سلفاً ، وأيضاً هى أساس ، أو برهان ، أو قضية مقررة تؤدى الى نتيجة .

تفسير أهل المسرح :

يرون فى المقدمة أنها مشروع أو موضوع أو بحث أو فكرة جذرية أو اساسية أو هدف أو غرض أو قوة دافعة ، أو غاية أو خطة أو عقدة أو إنفعال أساسى .

إذن الفكرة الأساسية فى المسرحية هى المقدمة المنطقية ، وهى بداية العمل فيها ، ويطالب فرديناد برونتيير كُتاب المسرح أن يبنوا أهدافهم التى يرمون إليها فى مسرحياتهم ، وأن يجعلوها نقطة البدأ كمقدمة منطقية ، إذ أن المسرحية هى إبراز أو تصوير لإرادة إنسان فى صراعه مع القرى الطبيعية أو الغامضة ، وأن جوهر المسرحية يكمن فى تطور الصراع ومدى سرعته

والوصول به إلى الأزمة الحتمية .

ومن الجدير بالذكر ، أن المقدمة المنطقية هي مفتاح الطريق ، ولذا يصر چورج بيرس بيكر على وجود هذه المقدمة ، وعلى سبيل المثال :

المقدمة المنطقية في :

١) **الملك لير** : هي أن الثقة في غير أهلها وبلا حدود تهلك صاحبها .

٢) **ماكبث** : الطمع القاسى الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالضرورة إلى الإرتداد الى صاحبه ، فمن قتل فى سبيل مطامعه يقتل من أجلها .

٣) **عطيل** : الغيرة الزائد تعمى البصيرة ، وتورد صاحبها موارد الغفلة .

٤) **الأشباح** : الأباء يأكلون الحصوم والأبناء يضرسون .

مما سبق يمكن القول بأن من الضرورى أن يكون لكل مسرحية فكرتها الأساسية بشرط وضوح معالم هذه الفكرة ، وسلامة تكوينها وصلاحيتها لأن تكون أساساً متيناً لبناء مسرحية جيدة ، وبعد ذلك على المؤلف أن يصوغ هذه الفكرة فى عبارات واضحة يفهمها المشاهد ، ويضع المؤلف فى إعتباره أن الغموض إذا ما أحاط بالفكرة فإنه يفسدها .

وظائف المقدمة المنطقية :

١) الإيحاء بالشخصيات المسرحية وبأخلاقها .

٢) تمد المؤلف بأهم السمات والخصائص التى تتصف بها الشخصية ، سواء أكانت محورية أوغير محورية .

٣) تحدد المكان الذى تجرى فى أرجاءه الأحداث ولعل من الأمور الطبيعية أن ينتقى المؤلف مكاناً عاش فى وجدانه وترسب فى أعماقه ، لذا دائماً ما يلجأ إلى مراحل عمره لينتقى من بينها مكاناً قضى فيه جزءاً من حياته، فتطفو فى ذهنه صورة ذلك المكان بأشخاصه وشخصياته ، بملامحه وسماته ، فيختار من النماذج ما يتناسب مع مقدمته المنطقية .

٤) توحى بالصراع .

٥) توحى بالخاتمة المنطقية أيضاً .

إذن المقدمة المنطقية هى فكرة العمل الأولى وخطته ، بل هى الغاية التى يسعى الكاتب والأديب إلى طرحها ، وهى تبدأ صغيرة ثم تنمو لتكبر وتصبح أكثر وضوحاً .

رأى لايوس ايجرى :

إن المؤلف يبدأ بشخصية ، أو حادثة بسيطة ، أومجرد فكرة ، ثم يجعل إحدى هذه الأشياء تتطور وتنمو ، وبذلك سيجد أن الموضوع يكشف عن نفسه رويداً رويداً ، وبالقطع سيتمكن المؤلف من العثور على مقدمته المنطقية من بين جملة ما جمعه من مواد مسرحية .

ويثور هنا سؤال ، هل يمكن للكاتب أن يضع لمسرحيته مقدمتين منطقيتين ؟

مما لا شك فيه أن ذلك جائز ، ولكن هل يمكن لمؤلف ما أن يسير فى إتجاهين مختلفين فى وقت واحد ؟

بالقطع إنه أمر صعب ، لذا فمن الأسلم التعامل مع مقدمة منطقية واحدة .

البناء الدرامي

البناء الدرامى أحد المهام التى يقوم بها المؤلف عند كتابة المسرحية ، وفى هذه الجزئية نهتم بمغزى البناء الدرامى ومعناه ، وعناصره الأساسية ، وكيف يطوره المؤلف ، كما نستعرض النوعين الأساسين للبناء الدرامى . ولعل من المفيد أن نطرح فى البداية مجموعة من الاسئلة المتعلقة بالموضوع:

١) كيف يبدأ الحدث الدرامى فى أى مسرحية ؟

٢) كيف يمكن تجميع المشاهد وربطها معا ؟

٣) كيف يمكن توضيح الحدث والكشف عنه للجمهور ؟
٤) ما هى ذروة الحدث ؟

إن الإجابة على هذه الاسئلة تعطينا فى النهاية صورة واضحة عن كيفية بناء المسرحية دراميا .

أهمية البناء الدرامى :

لكل عمل فنى بناءه الخاص به ، سواء أكان هذا العمل مترابطا أو غير مترابط ، إذ أن الأهمية تكون فى هيكل هذا العمل .

إن أوجه الشبه بين عملية البناء الدرامى للمسرحية والبناء المعمارى لأى مبنى واضحة ، فعندما يتولى معمارى وضع تصميم لبناء ما ، فإنه يدرس المساحة المتاحة ، ثم يدرس الأهداف المرجوة من هذا البناء ، والفوائد التى يمكن الحصول عليها ، ثم يبدأ فى تحديد الاساسات التى ستحمل هذا البناء ، والفوائد التى يمكن الحصول عليها ، ويحسب الأحمال التى ستقع على هذه الاساسات كى يشكل الهيكل الخرسانى الذى يمثل العظم لهذا البناء .

هذا ما يصنعه المعمارى فى البناء ، أما المؤلف المسرحى ، فأنه يسعى لعمل اساس درامى يبنى عليه أفكاره ، ويحمله ارائه ، وطبقا لذلك يحدد الهيكل الذى ستدور حوله الصراعات ، ويخلق الشخصيات التى ستدير هذا الصراع ، كما يحدد بداية الحدث ونهايته ، والمكان الذى ستقع أو تجرى فيه الأحداث ، وإيقاع تدفق هذه الاحداث .

إن عملية البناء تسمح للمؤلف بتطبيق القوانين الداخلية لكل عملية داخل هذا البناء ، كما تساعده على تحديد الإطار العام الذى يشكل العمل الفنى ويعطيه معناه .

عنا صر البناء الدرامي :

١) الحبكة *plot* :

هى الهيكل القصصى للأحداث المسرحية ، أى تسلسل وترتيب وتتابع للحوادث وانتقائها . والأحداث عادة ما تكون لها بداية ووسط ونهاية ، هذه الأحداث تتفجر وتنطلق من أى حث أو مؤثر ، وتؤدى الى نتيجة فى القصة، ويكون ذلك مترتبا على الصراع الوجدانى بين الشخصيات ، أو بتأثير الأحداث الخارجية على إرادة الشخصيات .

قال عنها أرسطو أنها روح ونواة التراجيديا ، فمن خلالها نفهم وندرك ونتذكر المسرحية والحوار والشخصيات .

هذا إن دل على شئ فإنما يدل على العلاقات المتشابكة بين هذه العناصر المختلفة .

واذا ما رجعنا الى القواميس لاستجلاء المعنى الحرفى لكلمة plot أو الحبكة ، سنجد أنها تعنى قطعة أرض أو خريطة لأرض أو مدينة ، أو يفرز الأرض ويقسمها الى قطع . ووفق هذا المعنى ، فإن القصة بلا حبكة لا تعنى دراما .

إن الحبكة فى المسرح تعنى تجسيد القصة بواسطة ممثلين وممثلات على خشبة المسرح ، وفى أقل فترة زمنية ممكنة ، لذا فمن الضرورى أن ينتقى المؤلف ويختار أفضل ما فى القصة ويحوله الى مشاهد محسوسة ومرئية .

واذا ما استعرضنا المسرحيات الإغريقية القديمة ، سنلاحظ أن لمعظمها طابع اسطورى ، ويحكى لنا صراع الإنسان مع قضاءه وقدره المحتوم ، ايضا يتميز ابطالها بكونهم من أفاضل الناس ، بل وربما من الآلهة وانصاف الآلهة .

ولأن المسرحيات الإغريقية كانت تعتمد على الأساطير ، بمعنى أن مادة

هذه المسرحية ، كانت جاهزة ومعروفة للمشاهد اليونانى ، لذا فقد كانت وظيفة المؤلف الأساسية تنحصر فى كيفية صياغة هذه الأساطير فى حبكة متميزة .

إن الحبكة عند ارسطو ترادف كلمة الاسطورة *Mythos* ، ويعتبرها ايضا الجزء الرئيسى فى المسرحية . وقد بنى ارسطو اعتقاده هذا بسبب تأثره بما قدم قبل عصره من أعمال مسرحية ، حيث كان العقل هو أساس المسرحية الإغريقية ، والكاتب الأغريقى يخلق الشخصيات ويهتم بها لأنه يرى أن المسرحية ما هى الا شخصيات فى حالة فعل ،بينما ينصب أهتمام الجمهور على ما يحدث لهذه الشخصيات .

عصر اليزابيث :

إن كتابة يرون أن المسرحية ليست خرافة ، بل هى أحداث مستوحاة من واقع الحياة ، وأن أبطالها ليسوا انصاف آلهة ، بل هم من طبقة الصفوة وعلية القوم ، وأن ما جرى لهم فى الماضى القريب أو الزمان الحاضر هو المادة التى تشكل أهم عناصر العمل الفنى .

رأي الفرنسيين :

يرون أن الحبكة ، بناء محكم ، قد تبدأ بسر يعلمه المشاهدون وتجهله بعض شخصيات المسرحية ، وعند بلوغ الحدث ذروته تنكشف الأسرار .

رأي سومرست موم :

العقدة هى القالب الذى تنتظم فيه القصة ، أى أنها الحوادث المخططة التى تثير اهتمام شخص ما ، أو رغبته أو فضوله .

رأي د. ابراهيم حماده :

يرى أنها العنصر الأساسى فى الأجزاء الدرامية ، وهى التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد ، إنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية ، وربط

بعضها ببعض . إنها فى المفهوم الارسطى لها بداية ووسط ونهاية .

رأي بسلفيد الابن :

إنها القصة التى نظمها الكاتب وجسدها وفق أغراضه وأهدافه اللاشعورية كى تعكس وجهة نظره .

ووفق هذا الرأى ، فإن أى عدد من الكتاب ، إذا تناول موضوعا واحدا بعينه ، فإن النتيجة لتناول كل منهم ستأتى مختلفة تماما ، وما ذلك إلا لاختلاف الاهداف ووجهات النظر .

طبيعة الحبكة :

إن الحبكة من الزم العناصر للمسرحية أو للقصة أو الطويلة على حد سواء .

إذن سرد الحكايات وروايتها ربما لا يحتاج الى حبكة ، لأن تسلسل حوادث الحكاية لا يحتاج الى ترتيب ، إذ قد تكون العلاقة بينها أنها تقع لفرد واحد .

وبناء على هذا القول ، فإن سيرة البطل الشعبى ، ما هى إلا حكايات مروية ، وبرغم تتابعها ، فإنها تفتقد الى الحبكة ، لأن الحبكة تتطلب تشكيلا وترتيبا لبيان العلاقة والصلة والأسباب والأثار .

مثال :

«مات الملك ثم ماتت الملكة» ، هذه العبارة بلا حبكة .

«مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه» ، عبارة ذات حبكة .

من المثال السابق نستخلص أن الحبكة تشمل فى ثناياها السبب والعلة والاثار والجوهر والحيلة والخداع والبراعة ، والاختيار والانتقاء والترتيب والنظام ، والهدف والغاية ، والتتابع والتسلسل ، الفعل ورد الفعل .

إن الحبكة تناضل نحو الوحدة والانسجام والمصداقية . إن الحديث عن بناء الحبكة ، يعنى أننا نتعامل مع مصطلحات ، الانحدار ، الارتفاع ، بينما الحديث عن قصةالحبكة يعنى أننا نقصد الأسباب والعلة والاثار . وبالطبع فإن العلاقة بين العلة والأسباب والاثار تتصل بصفة أساسية بالبناء ، لأن فى غيبتها لا ضرورة للارتفاع أو الإنحدار .

ايضا ، إن تتابع الأحداث لا يحتوى فى ذاته على شكل أو أسلوب يتصل بالتعقيد أو بحل الصراع ، ولكن وصف الأسباب وجوهرها يحتوى على مثل هذا الأسلوب .

وعلى ضوء ما سبق يمكن أن نفسر ما قصده بعض النقاد عن قولهم إن شكسبير قد اقترض قصصه من بعض الكتب والقصص المعروفة ومن التاريخ، ولكن الحبكة من صنعه .

الشروط الواجب توافرها فى الحبكة :

١) الوضوح الشديد ، حتى يمكن للمشاهد متابعتها وملاحقة أحداثها.

٢) البساطة والسهولة ، بمعنى عدم اشتمالها على حوادث جانبية ، أو أحداث فرعية تعقد الاكتشاف .

٣) التدفق والتتابع السريع للمواقف.

٤) تماسك البناء ، أى تسلسل الأحداث واحدة تلو الأخرى تسلسلا معقولا .

٥) الحتمية .

عنا صر الحبكة :

إن المسرحية فى أى صورة من صورها ، تجسد لنا نضال بطل ما فى سبيل الوصول إلى أهدافه ، هذا الوصول يقتضى منه الدخول فى صراع مع قوى مناوئة أو مضادة ، تحاول جاهدة عرقلة مسيرة البطل ، وتسعى لمنعه من

تحقيق ما يريد ، ووسيلتها فى ذلك إثارة العقبات ، وخلق المشاكل ، ونشر الصعوبات ليغرق البطل فيها ، وعليه أن يتغلب عليها .

إذن هناك صدام فى الارادات ، وصراع بين خصوم ، هؤلاء الخصوم قد يكونوا حقيقيين أو وهميين ، وقد يكونوا من الخارج ، أو فى أعماق البطل.

اذن يعتمد بناء العقدة على وجود البطل والهدف ، ووجود عقبات تعترض سبيل هذا البطل ، وأن عليه أن يجتاز مثل هذه الأمور ليصل الى أهدافه .

إن عناصر الحبكة عديدة :

١) العرض التمهيدي أو الشرح *Exposition*

أى مقدمة المسرحية أو جزئها الأول ، حيث يقدم فيه المؤلف نبذة مجملة عن الموضوع الذى يتناوله ، وما قد حدث فى الماضى .ويعرف المشاهدين على الشخصيات ، ويوضح ما يربط بينهم من علاقات متشابكة ، ثم يحدد للمشاهد لماذا اختار هذه الشخصيات بالذات ويعرض ويحدد مشكلاتهم ، وكيف ولماذا بدأت ، ثم يحدد فى هذه المقدمة البيئة المكانية التى ستجرى فيها الأحداث ، واللحظة الزمانية التى تقع خلالها الأفعال . ويتم العرض بعدة وسائل :

أ) إدارة الحواربين الشخصيات المساعدة يطرح من خلاله المؤلف بعض سمات الشخصيات وخصائص الابطال ، وينقل للمشاهد بعض المعلومات الهامة عنهم ، وعن ما يقومون به من أفعال .

ب) يكتفى المؤلف احيانا بمنلوج تمهيدى تتلخص فيه الأحداث ، ويقدم من خلاله الشخصيات وكل ما يريد .

ج) استخدام المكالمات التليفونية ، وما يدور فيها من ردود على لسان

الأول : بناء حبكة مكثفة :

إستخدم الإغريق لمسرحياتهم شكلاً دراميا في القرن الخامس ق.م. ، هذا الشكل عاد الى الظهور مرة أخرى فى فرنسا أثناء القرن السابع عشر والجزء الأخير من القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين .

أيضاً تبنى كتاب المسرح فى النرويج والسويد ذات الشكل ، كما تبناه كتاب أمريكا فيما بعد ، هذا الشكل أطلق عليه الحبكة المكثفة ، وخير مثال لهذا الاسلوب المسرحى هو مسرحية الليل والأم للمؤلف الأمريكى مارشا نورمان *Marsha Norman* إذ تأخذ الأحداث مكانها فى المطبخ وغرفة المعيشة ولا تتعدى شخصيات المسرحية إثنين فقط المرأة والأم ، ويستغرق زمن العرض حوالى الساعة والنصف ، كما أن الحدث فيها واحد يتمثل فى تصميم الإبنة على الإنتحار ومحاولة الأم منعها .

ولكى نفهم هذا البناء نناقشه خطوة خطوة :

١) تبدأ الحبكة فى العمل الفنى متأخرة : وهذه أول سمة من سمات البناء المكثف للحبكة ، إذ تظهر الأحداث عند اللحظة التى تصل فيها الفكرة الرئيسية الى الذروة ، أى فى الساعات القليلة أو الأيام الأخيرة لسلسلة متتابعة من الأحداث .

إن الحبكة المكثفة تركز على تلك اللحظات ، عندما يصل كل شيء الى القمة ، وتنهار الحياة جزئياً ، وعندما يقترب المصير ، أى عند المكاشفة الأخيرة بين الشخصيات .

ولأن هذه الحبكة تتعامل مع ذروة الأحداث فإن الشكل المكثف يشير أحياناً إلى مسرحية فى أوجها ، أو مسرحية أزمات ، أو مسرحية الحدث الأخير أو الكارثة .

مثال : عندما ولد أوديب خاف الملك من تلك النبوءة المعلنة من أن ولده

سيقتله وسيتزوج أمه ، لذا يقرر إرسال هذا الوليد الى جبل كيثرون ليلقى حتفه ويموت ، وبذلك تبطل النبوءة . يتدخل القدر فينقذ أحد الرعاة هذا الرضيع ، ويأخذه الى كورنثة حيث تربيه ملكة تلك البلاد ويعيش على أنه ابن لها . بعد أن كبر عيره الشباب وفضحوا حقيقته ، فيقرر ترك البلاد حتى لا تتحقق النبوءة ،

ويتجه إلى طيبة كمكان يلجأ إليه ، وهو فى الطريق يقتل أباه الحقيقى ، وفى طيبة يتزوج أمه أيضاً ودون أن يعلم . ثم يصبح ملكاً على طيبة ، وعندما يهاجم الطاعون هذه المدينة ، يؤكد العراف أن ذلك بسبب وجود شخص نجس ، وهو فى ذات الوقت قاتل الملك . يقرر أوديب البحث لإزالة السبب فى هذا الطاعون وهو فى الحقيقة يبحث عن نفسه .

كل هذه الأحداث وقعت قبل بداية المسرحية ، إذ ركز سوفوكليس على يوم واحد وهو يوم ظهور الحقيقة كاملة .

إن المؤلف فى أوديب وفى الأشباح لإبسن ، وفى مسرحية قط على سطح من الصفيح الساخن لتنيسى ويليامز يركز على الساعات الأخيرة قبل بداية المسرحية ، وكثير من تفاصيل الماضى تظهر فى ثنايا العرض ، فإن الإغريق قد أطلقوا على هذه الجزئية لفظ العرض *Exposition* وبذلك يبدأ الحدث قريباً من ذروة الأحداث ، ليعطى لهذا النوع من الحبكات ، قوة تركيز وتكثيف خاصة فى المكاشفة الأخيرة .

٢) ينحصر البناء فى عدد محدود من المشاهد الطويلة أو الفصول . فمثلاً أوديب عبارة عن أربعة مشاهد ومقدمة وخاتمة منفصلة ، وقد استخدم سوفوكليس الجوقة لتفصل بين المشاهد الاربعة .

أما نقاد عصر النهضة ، وفى القرن السادس عشر قد قسموا المسرحية والبناء المكثف للمسرحية الاغريقية إلى مجموعة من القواعد الجامدة . وقد

يطلب فيها قتل هاملت . ينجو هاملت من الكمين المنصوب له ، ويعود الى الدنمارك لينفذ إنتقامه ، ومع عودته ، يكتشف إنتحار أوفيليا ، وأن أخيها لايرتيس يسعى للإنتقام منه .

مرة أخرى يتعقد الموقف ، إذ أن إنتقام هاملت من عمه سيتأخر ، إذ عليه أن يدافع عن نفسه أولاً أمام لايرتيس . ومع نهاية المسرحية ، يحقق هاملت هدفه ويقتل عمه .

٥) الأزمة *Crisis* :

هى المرحلة التى تلى التعقيد أو التطوير ، وتسبق التحول ، إذ تتعدد الأزمات فتبدأ الأزمة الأولى نتيجة لتطور الحدث ، مما يترتب عليه ظهور أفعال أخرى تؤثر على الشخصيات . وهكذا تتوالى الأزمات فى صورة أسباب ومسببات لبعضها البعض .

إذن هى مرحلة فى العمل الفنى تتضارب فيها العوامل المتعارضة أشد ما يكون التضارب ، وتزداد حدة الصراع ، مما يجعل النتيجة الحتمية لتداخل الصراع ، وتطويره والمقابلة بين النقيضين ، الوصول الى نقطة يتعذر معها طرح مزيد من الصراع ، بل وتظهر بوادر رجاحة إحدى الكفتين ، الأمر الذى يستدعى إتخاذ القرار أو الحكم ، ووضع الحَل الحاسم لهذه الأزمة ، لذا يمكن أن نسميها أيضاً بلحظة الاختيار الحاسمة ، وهى فى مسرحية أوديب ، حينما يكتشف البطل أثناء بحثه عن قاتل لايوس أنه هو ذاته الذى يبحث عنه .

٦) الذروة *Climax* :

أو النقطة الحاسمة فى الصراع الدرامى ، أو الحادثة الأكثر أهمية ، أو إثارة للشوق حيث يتطور الفعل تدريجياً ويزداد قوة وتأثيراً كلما إقتربنا من هذه الذروة ليصل إلى قمة التوتر والإنفعال . عند هذه النقطة يصبح الصراع

ممكن الحل ، وبالتالى تقترب نهاية المسرحية .

إذن هى نقطة أو قمة شغف وتشوق المشاهدين .

٧) التعرف Recognation :

أى الإدراك والتمييز ، أو الاكتشاف أو الإستكشاف . أى ينكشف المستور ويتغير حال البطل من الجهل بما كان خافياً إلى العلم به .

والتعرف موضوعه الاشخاص ، إذ أن الأحداث المسرحية تجرى فى خطها المرسوم دون أن يعرف بطلها أو أبطالها حقيقة الأمر ، وعندما تحين لحظة التعرف ، يتحول وضع البطل إما إلى السعادة ، وإما إلى الشقاء وهنا يتعاطف المشاهد مع البطل وتظهر عاطفتى الشفقة والخوف .

وللتعرف عدج طرق ووسائل :

١) تعرف بالأشياء كأن تكتشف زوجة فى جيب زوجها منديلاً به أحمر شفاه (روج) .

٢) تعرف بالأشخاص كأن يكتشف البطل أن أخاه يشاركه حب حبيبته .

٣) تعرف بالحقائق كأن يتشاجر شاب مع أمه،ويقرر ترك منزل العائلة ولكنه فى آخر لحظة يكتشف أن أمه مصابة بمرض خبيث وهى وحيدة ، فيقرر البقاء .

٤) تعرف بالقيم كأن تكتشف إمرأة أن إحترم ذاتها أهم من زواج بلا كرامة .

ويلاحظ أن التعرف أو الاكتشاف ، له بدايته ووسطه ونهايته المستقلة ، وله تطوره الخاص ، وذروته الخاصة أيضاً ، بل وحله الخاص .

٨) الإنقلاب أو التحول Reversal :

أى الحركة العكسية من النقيض إلى النقيض وفق قانون الضرورة أو الاحتمال ، أى التغيير المفاجئ الذى يطرأ على حال البطل فيحوله من حال

السعادة الى حال الشقاء ، أى إنقلاب الفعل إلى ضده .

ويلاحظ أن الإنقلاب دائماً ما يكون مسبوقاً بالتعرف والاكتشاف ، هو أحد الحيل المسرحية التى يلجأ إليها المؤلف كى يطور شخصياته ، ويحفظ للنص حركته ، ويربط بين عناصره المختلفة بل والأكثر تضاداً .

إذن ، التحول هو التغيير الكلى فى مجرى الأحداث ، وإنقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعاً .

مثال : التحول فى أوديب ملكاً ، مع مجئ الرسول وهو متيقن أن ما سيقوله سيجعل أوديب سعيداً ، ويعيد إليه الطمأنينة ، وينفى شكه فى أنه تزوج أمه ، ولكن ما قاله أظهر حقيقة مخالفة أحدثت أثراً عكسياً . وقد فرق أرسطو بين أربع حالات من التحول :

١) تحول بسبب معاناة الطيبون الأخيار من الناس ، فإنهم يتحولون من حال السعادة إلى حال الشقاء ، وهذا أمر لا يقره أرسطو لأنه لا يؤدى الى إثارة الخوف والشفقة فى نفس المشاهد .

٢) تحول الاشرار من حال الشقاء ال حال السعادة امر يرفضه ارسطو ايضاً ، لأنه أمر بعيد كل البعد عن طبيعة الدراما ، ولأنه لا يؤدى الى تعاطف المشاهد مع هؤلاء الاشرار ، ولا يثير شفقتنا عليهم .

٣) انتقال الاشرار من حال السعادة ال حال الشقاء يرفضه ارسطو ، لأن شقائهم عقوبة لهم ، وهو لا يثير فى نفس المشاهد عاطفتى الخوف والشفقة ،

٤) تحول الشخصات الخيرة ، الطيبة من حال السعادة الى حال الشقاء لا للؤم فيهم أو خساسة ، بل لخطأ يرتكبونه (هاماريتا) *Hamartia* مما يثير شفقتنا عليهم، لأنهم لا يستحقون هذا الشقاء ، كما يثير خوفنا عليهم خشية وجود تماثل بيننا وبينهم .

وهذا النوع هو الذى يرى فيه أرسطو مطابقة مع طبيعة الدراما ، بل وأفضل أنواع التحول .

٩) الحل *Resolution* :

أو إنحلال العقدة ، وهى نقطة فى المسرحية تنحل فيها كل التشابكات والتعقيدات ، أى ينتهى الفعل والموضوع .

وبالطبع عندما تصل الأمور والأحداث عند نقطة إتخاذ القرار ، فإن الخط الدرامى سيأخذ فى التحول نحو اتجاه آخر ، غالباً ما يكون فى صف البطل الخير أو ضده .

إذن ، يمكن القول بأن الحل هو النقطة التى تنحل عندها العقدة الرئيسية ، ويكون الحل دائما ثمرة لما زرعه البطل خيراً كان أو شراً . وأن الحل يعيد التوازن للمواقف ويريح المشاهد .

ويلاحظ أن هناك مسرحيات تنتهى بلا حل ، بل تطرح أسئلة ، كما هو الحال فى مسرحية الأشباح لإبسن ، إذ أن الأم مسز الفينج تفكر فى النهاية، هل تعطى الدواء لإبنها ، أم لا تعطيه ، ويسدل الستار ، إنها لحظة إختيار .

على أية حال ، الحل هو وسيلة المؤلف لإعادة التوازن والراحة للمشاهدين ، وهو أحد السمات الدالة على إنتهاء الحدث وإكتماله ، وفض الإشتباك بطريقة محتملة .

أنواع البناء الدرامى الأساسية :

عندما يشرع المؤلف فى خلق بناء درامى لعَمل ما فإن أمامه طريقتين يختار بينهما ما يتلائم مع العمل الفنى .

شخص ما ، أو خادمة ، مما يساعد على إعطاء المعلومات المراد توصيلها للمشاهدين .

إن هذا العرض يحدد النغمة المسرحية للعرض ، وأسلوبها ، كما يوضح للمشاهدين ما إذا كانت المسرحية جادة أو هزلية ، تعالج موضوعاً من موضوعات الحياة اليومية أو موضوعاً خيالياً ، كما تجعلنا نتعرف على الشخصيات .

على أية حال ، يجب أن يتم العرض بشكل يثير الانتباه ويسترعى الإهتمام .

٢) **نقطة الهجوم** *Point of Attack* :

ويمكن أن نسميها نقطة الإنطلاق . وهى النقطة التى يجب أن يبدأ منها المؤلف أحداث مسرحيته ، أى أنها البداية الحقيقية والمنطقية للحدث ، وما يسبقها مجرد مقدمات لها ، وعلى سبيل المثال فهى فى أوديب ملكاً ، الطاعون الذى يفتك بالمدينة ، والنبوءة التى قررت ضرورة البحث عن قاتل الملك لايوس ومعاقبته قبل إختفاء الطاعون .

٣) **التطوير أو التعقيد** *Complication* :

أو الحدث الصاعد . إن السير من بداية الحبكة الى نهايتها يحتاج دائماً الى أحداث تتقلب بين صعود وهبوط ، ولا يتم ذلك إلا بتلاقى قوى الصراع ، فيتولد التعقيد ، وتتأزم الأمور ، ويرى أرسطو أن التطوير «هو كل ما يمتد من بداية الحدث وحتى نقطة التحول» .

ويرى د. فخرى قسطندى ، أن النتيجة الحتمية لتطور الصراع ، ظهور الخط الدرامى ، وتحول فى اتجاه الفعل الدرامى ، فالبداية المنطقية للأحداث، هى بداية الصراع ، وتعقد الأمور هو المرحلة الثانية .

إن المؤلف يحرص على وضع مزيد من العقبات أمام البطل كى يحول

بينه وبين الوصول الى هدفه ، هذه العقبات هى وسيلته لتطور الحدث والإسراع به نحو الذروة ، إذ أن الشخصية تتحرك بين نجاح وفشل فى تحقيق الانجازات ، بين الأمل واليأس ، فما أن ينجز البطل شيئاً ويحقق هدفاً ، حتى يضع المؤلف أمامه تحدياً جديداً يسعى البطل إلى قهره لينتقل الحدث خطوة نحو الوصول الى الانجاز التام .

مثال: فى مسرحية هاملت ، وضع شكسبير العديد من العقبات والتعقيدات أمام بطله هاملت ، حالت كلها بينه وبين تحقيق هدفه وما إنتوى عليه ، فهاملت طبقاً لنص المسرحية يسعى للإنتقام من عمه كلوديوس ، لأنه يشك فى أنه هو الذى قتل أباه .

لكن كلوديوس كملك فى يده السلطات ، يسيطر على الجيش وكل القوى ، ومن ثم فلا سبيل لهاملت كى يحقق هدفه ، لأن الملك سيضع أمامه من العقبات والتعقيدات ما يحول دون ذلك . يسعى هاملت جاهداً للتأكد من صحة شكوكه ، فيقدم فى القصر فاصلاً تمثيلياً لفرقة جوالة ، وأثناء التمثيل يستخلص هاملت الدليل من ردود الأفعال التى يأتيها كلوديوس أثناء المشاهدة .

يذهب هاملت ليقتل كلوديوس ، فيجده يصلى ، فيتراجع عن القتل حتى لا يكون سبباً فى أن يذهب القاتل الحقيقى إلى الجنة كشهيد .

فيما بعد ، يذهب هاملت الى حجرة نوم أمه ، فيسمع صوتاً ، ويحس بحركة خلف الستائر ، فيعتقد أنه غريمه كلوديوس ، فيستل سيفه ويغرسه فى جسد المختبئ خلف الأستار ، يكتشف هاملت أنه قتل بولونيوس والد محبوبته أوفيليا بدلاً من كلوديوس .

هذه الواقعة تؤدى الى مزيد من التعقيد ، إذ أعطت كلوديوس ذريعة لنفى هاملت إلى إنجلترا مع الحراس ، ويحملهم رسالة إلى ملك إنجلترا

قالوا على سبيل المثال أن المسرحية يجب أن تتكون من خمس فصول لا زيادة ولا نقصان . هذا القول اتبعه كتاب الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا فى القرن السابع عشر . أما نقاد القرن الثامن عشر ، والعشرين فقد قسموا المسرحية الى ثلاثة فصول فقط ، واليوم نرى البعض يقسمها الى فصلين طويلين فقط .

٣) إن محدودية المشاهد عادة ما تستلزم محدودية المكان . ففى أوديب مثلاً تقع الأحداث أمام القصر الملكى . هذا التحديد المكانى يظهر أيضاً فى مسرحية لاخروج لجان بول سارتر كمسرحية مكثفة البناء ، إذ جعل سارتر الأحداث تجرى فى غرفة واحدة لا فكاك منها ولا مهرب ، كما يوحى الإسم الذى اختاره بذلك ، ثم هو أيضاً جعل عدد أشخاصها ثلاثة فقط .

وبالمثل نجد كتاباً مثل ابسن وستراندبرج يجعلون أحداث مسرحياتهم تقع فى غرفة واحدة .

٤) البناء المكثف لا يحتاج إلى شخصيات كثيرة . فشخصيات المسرحية الاغريقية لا تزيد عن أربعة أو خمس شخصيات رئيسية ، إذا ما إستبعدنا الكورس ، ففى أوديب مثلاً هناك أربع شخصيات رئيسية : أوديب ، يوكاستا ، كريون ، العراف تريسياس .

ومن المعلوم أن مسرحية الكلاسيكية الجديدة وبعض المسرحيات الحديثة قد أخذت بذات القاعدة .

٥) البناء المكثف محكم وتترابط فيه أجزاء المسرحية حتى النهاية ، إن العمل الفنى هنا يشبه السلسلة المترابطة تتصل حلقاتها وتتابع كسبب أو علة وأثر هذا السبب . إن القصة البوليسية خير مثال على ذلك ، إذ أن (أ) معلومة تقود الى (ب) ، و (ب) معلومة توصل الى (ت) التى تتسبب فى (ث) التى تقود بدورها الى (ج) ، وهكذا ، كل حادثة تسلم الى أخرى ،

فما أن يبدأ الحدث حتى يتوالى متدفقاً فى ترتيب ونظام وبدون توقف أو إنقطاع حتى النهاية . هذا المبدأ يطبق مع كل مسرحية ذات بناء مكثف ، والهدف دائماً جعل الأحداث حتمية التسلسل على الأقل حتى اللحظة الحاسمة للحل أو حتى عندما يلجأ المؤلف الى حيلة الديوأكس ماشينا أى الإله من الآلة لكى يحل العقدة وينقذ الموقف . إن فكرة الإله من الالة فكرة ابتكرها الإغريق ليحلوا ما نسجوه من تعقيدات لم يجدوا لها حلاً منطقياً ، والتسمية واضحة ، إذ كان الاله ينزل محمولاً على إحدى الروافع الالية المعلقة فى المسرح كوسيلة ميكانيكية لحل عقدة المسرحية .

ولأن المسرحية ذات البناء المكثف تعتمد على التسلسل والترابط ، فإن النقاد فى الفترة الحديثة غالباً ما يشيرون اليها بإسم المسرحية جيدة الصنع أو السبك Well-Made Play .

٦) البناء المكثف يتحمل خطا رئيسياً واحداً .

الثانى : حبكة غير مكثفة Extesive :

هناك خلاف واضح بين هذا النوع من البناء والنوع السابق عليه . ظهر هذا النوع فى إنجلترا إبان عصر النهضة حيث قدم لنا شكسبير فى مسرحياته، النموذج الأمثل لمثل هذا البناء . أيضاً ظهر هذا النوع فى مسرحيات الكاتب الاسبانى لوب دى ڤيجا ومعاصروه . وفيما بعد تبنى المذهب الرومانسى هذا الاسلوب خاصة فى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر ، حيث تمسك به الكتاب الألمان أمثال جوته وشيللر ، كما استخدمه الكاتب النرويجى ابسن مع أواخر القرن التاسع عشر ، وفيما بعد ومع بدايات القرن العشرين استخدمه الكاتب الالمانى بريخت .

فبماذا يتميز هذا النوع ؟

١) بالنسبة للمساحة الزمنية ، يغطى هذا النوع من الحبكات مساحة زمنية

ممتدة ومتسعة ، تصل أحياناً إلى عدة سنوات .

٢) بالنسبة للمساحة المكانية ، فإنه يستخدم مجموعة متعددة من الأماكن، إذ نشاهد فى المسرحية الواحدة أكثر من مكان ، كغرفة ، وصالة كبيرة ، فناء ، حديقة ... الخ .

٣) بالنسبة للطول : يتميز هذا النوع بقصر مشاهده التى قد تصل أحياناً إلى صفحة واحدة ، أو حتى نصف صفحة من الحوار بالتبادل مع المشاهد الطويلة .

٤) بالنسبة للمناظر : تتعدد المناظر ، ففى مسرحية أنتونى وكليوباترا أكثر من أربعة وثلاثين مشهداً .

٥) بالنسبة للشخصيات : تتميز بتعدد الشخصيات ، على سبيل المثال يصل عدد الشخصيات فى مسرحية أنتونى وكليوباترا لشكسبير إلى أربعة وثلاثين شخصية . كذلك فى مسرحية قيصر لشكسبير يصل عدد الشخصيات الى أربعة وثلاثين شخصية .

٦) يسمح هذا النوع بوجود حبكات متوازية أو ثانوية فمثلاً فى مسرحية الملك لير لشكسبير حيث أنجب لير ثلاث بنات إثنين منهن شريرات والثالثة مثال للطيبة ، قامت الشريرتان بخداع والدهن وإقناعه بطيبتهن ؛ وبأن أختهن الثالثة هى الشريرة . لم يستطع لير كشف ملعوبهن ، لذا نال جزاءه فى النهاية وعوقب على غفلته وسوء فهمه بأن فقد ملكه ومملكته . هذا النوع من الحبكات غير محكم البناء ، كما تسير الحبكتان جنباً إلى جنب ويتصلان وكأنهما مجدولتين أو مضفرتين برغم أن الحبكة الثانوية حبكة غير رئيسية .

٧) الحدث فى هذا النوع يتبادل ويتعاقب مع باقى العناصر كما يتجاور ، فمثلاً :

أ) يتبادل المشاهد القصيرة والمشاهد الطويلة ، ففى مسرحية الملك لير ،

يبدأ شكسبير بمشهد قصير بين شخصية كنت وجلوستر ، ثم يليه مشهد طويل يقسم فيه لير مملكته ، ثم نرى مشهداً قصيراً يعلن فيه أدموند أنه ينتوى خداع وغش والده .

ب) تتبادل المشاهد العامة والمشاهد الخاصة ، ففى مسرحية روميو وچوليت لشكسبير نجد المشهد الافتتاحى عبارة عن شجار بين عائلتى كابيوليت وعائلة منتاچيو فى أحد شوارع فيرونا . يلى ذلك مشهد خاص بين والد چوليت لورد كابيوليت وباريس ، ثم مشهد خاص بين روميو وبنفوليو ، ثم مشهد خاص آخر بين ليدى كابيوليت ومربية چوليت ، ثم مشهد عام فى الطريق يعقب المشهد العام عازفوا الموسيقى .

ج) فى مسرحية عطيل أيضاً تتحرك إلى الأمام والى الخلف حيث يطور اياجو خطته ومكيدته كى يحرك غيرة عطيل .

د) تبادل المشاهد الفكاهية مع المشاهدة الجادة ، فمثلاً فى مسرحية ماكبث وبعد أن يقتل ماكبث الملك دونكان مباشرة يسمع طرق على باب القلعة ، إنها لحظة من أخطر لحظات المسرحية ، ولكن الرجل الذى ذهب ليفتح الباب ، كان شخصية هزلية ، سكير ينطق بجمل مرحة وسط هذا الجو المشحون بالتجهم . أيضاً فى مسرحية هاملت ، حيث نجد حفار القبور ومساعده يجهزان القبر لدفن أوفيليا . الحفار يسخر من الموت فى حضور هاملت الذى يتجهم ويحزن لعلمه بموت أوفيليا ، وأن ما يجهزونه من حفر هو قبر محبوبته . هذا الحوار المتبادل بين المأساة والفكاهة يمكن أن يُعطى السخرية اللاذعة .

هـ) التأثير هو التراكم التصاعدى . إذ أن بناء الحبكة غير المكثفة لا يحتاج إلى إستخدام اسلوب السبب والعلة والتأثير كوسيلة لتطوير الحدث السابق عليه حتماً . ويلاحظ أنه فى بناء الحبكة غير المكثفة يوجد إنطباع بأن الأحداث مبنية على دعائم ، كموجات مد وجذر ،

للظروف والملابسات والأحاسيس والعواطف ، تجرف الشخصية ففى مسرحية هاملت تظهر عدة مرات الأدلة على أن كلوديوس قد قتل أخيه ، والد هاملت ، ولكن هناك سيل من الأحداث التى تقوده أخيراً كى يقتل عمه كلوديوس .

جدول مقارن لسمات وخصائص الحبكة

	الحبكة المكثفة	الحبكة غير المكثفة
١	تظهر **متأخرة** فى العمل الفنى ويقرب النهاية أو عند الذروة.	تظهر **مبكرة** فى العمل الفنى وتتحرك خلال سلسلة من المشاهد التمثيلية.
٢	تغطى **مساحة زمنية قصيرة** ربما تصل إلى ساعات قلائل أو أيام.	تغطى **مساحة زمنية طويلة** ربما أسابيع أو شهور ، وأحياناً عدة سنوات.
٣	تحتوى على **ترابط بسيط ومشاهد ممتدة** كأن تكون من ثلاثة فصول يشمل كل منها مشهداً طويلاً.	تحتوى على عدة **مشاهد قصيرة** وأحياناً تعاقباً وتبادلاً بين مشهد قصير وآخر طويل.
٤	الحدث يقع فى **مكان محدد** قد يكون غرفة واحدة أو منزل واحد.	الحدث يجرى فى **عدة أماكن** سواء فى المدينة الواحدة أو حتى عدة مدن.
٥	عدد **الشخصيات محدود** ، عادة لا يتجاوز ستة أو ثمانية شخصيات.	**تتعدد الشخصيات** وقد تصل إلى أكثر من عشرين شخصية.
٦	الحبكة عبارة عن خط ممتد وتتحرك فى خط مفرد مع قليل من الحبكات الثانوية أو المكائد المضادة.	الحبكة عادة ما تتميز بخطوط متعددة من الأحداث ، وقد تكون حبكتين متوازيتين أو مشهد فكاهى يتخلل التأزم المأساوى.
٧	خط الحدث ينبع من تسلسل **العلة والأثر** والشخصيات والأحداث مترابطة فى تتابع منطقى ، وغالباً ما يكون التطوير محتوماً وضرورياً.	المشاهدة **متجاورة** ، فالحدث يمكن أن يكون نتيجة لعدة أسباب أو بلا سبب ظاهر ، بل ينتج عن شبكة أو نسيج من الظروف والملابسات.

رابعا: خلق الشخصية الدرامية Dramatic Charcter:

فى الدراما ، يجب أن يحرص المؤلف على أن يتحول كل شىء إلى أحداث أو حوارات بين الشخصيات الدرامية . لذلك فإن مثل هذه الشخصيات ، تبدو كما لو كانت أناس حقيقيون ، يولدون فى البداية فى عقل المؤلف ثم يتولى تأكيدها بعناية وإهتمام ، وتوضيح سماتها وملامحها الدقيقة ليظهر للمشاهد خصائصها الذاتية المميزة ، وليعرف المشاهدون تاريخ هذه الشخصية ، كل ذلك فى الحيز الزمنى المحدود .

ويلجأ المؤلف لتأكيد شخصياته ورسمها أو تقديمها لمشاهديه إلى عدة وسائل :

١) الضربات السريعة القليلة وكأنه يرسم لوحة تشكيلية .
٢) إعطاء التفاصيل للصورة الحقيقية والتى تحدد الملامح .
٣) إمداد الشخصية بمزيد من التفسيرات لتجسيد أبعادها وتجسيمها .

إذن الشخصية المسرحية هى الدور الذى يرسمه المؤلف فى مسرحيته ويربط بين هذه الشخصية والشخصيات الأخرى فى ذات المسرحية .

والشخصية عند أرسطو تسمى الأخلاق .

ويلاحظ أن الشخصية تسهم فى خلق المسرحية ، ولكن من الضرورى أن تكون شخصية فى حالة فعل وصراع فيما بينها أو بينها وبين الآخرين .

رأى راشيل كورثرس :

الفكرة تأتى فى البداية ، تليها الشخصيات ، وأخيراً تأتى القصة .

إذن الشخصية المسرخية الجيدة تُضفى القوة على بناء العقدة ، أما الإهتمام بالأحداث فقط ، أمر يجعل المسرحية أقل قوة .

ومن المتفق عليه أن رسم الشخصيات عملية لا تخضع لقاعدة ثابتة ،

وليس لها مواصفات إذا ما اتبعت أعطت نتائج محددة ، ولكن من الممكن أن نضع بعض القيود على حرية خلق الشخصية .

لقد تعددت الآراء حول الشخصية والحبكة ، أهمها :

١) رأى يرى أصحابه [١] أن الشخصية هى أساس القصة الدرامية ، وأن الحبكة ما هى إلا نتاج طبيعى لصراع الشخصيات ، إذ أن الشخصية تعطى للحبكة معناها ومغزاها وحياتها . ويضرب أصحاب هذا الرأى مثالاً بأن الإنسان عندما يشاهد عملاً فنياً فإنه يحتفظ فى ذهنه بالشخصية المحورية ، وقد ينسى قصتها .

٢) رأى معارض [٢] للرأى السابق يرى أن الحبكة أساس القصة الدرامية، وما الشخصية إلا أحد العوامل المساعدة لها ، إن الحبكة فى رأيهم أصل والشخصية خادم للأصل .

تعريف الشخصية الدرامية :

هى السجية أو الخلق أو الشخص ، وإبراز الصفات المميزة له . وهناك تعريفان :

الأول : تعريف مظهرى :

يرى واطسون أن الشخصية هى مجموع أنواع النشاط التى نلحظها عند الفرد عن طريق ملاحظته ملاحظة فعلية خارجية لفترة طويلة تسمح لنا بالتعرف عليه .

إذن ، فى رأيه أن الشخصية نتاج لمجموعة من العادات والسلوكيات لدى الفرد ، ويؤيد شيرمان الرأى السابق بقوله «إن الشخصية هى السلوكَ المميز للفرد» .

(١) راشيل كورثرس ، أون ديفز ، جولسورذى ، روجر بسفيلد .
(٢) من أنصار هذا الرأى ، لوسون ، بيكر .

الثانى : تعريف جوهرى :

يرى وارن ان الشخصية هى التنظيم الفعلى للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل النمو وهى تتضمن كل ناحية من النواحى النفسية ، عقله ، مزاجه، مهاراته ، أخلاقه ، إتجاهاته .

ويؤيد برنس الرأى السابق بقوله «إن الشخصية مجموعة الاستعدادات والنزعات والميول الفطرية ، والشهوات والغرائز عند الفرد ، وكل ما اكتسبه بخبرته من استعدادات وميول» .

إذن يجب على المؤلف أن يقف طويلاً عند النقاط التى لها أهميتها فى حياة الشخصية ، ويوضحها ، ويبحث عن الأجزاء المفقودة منها ، إذ قد يكون لهذا أثره على نفس هذه الشخصية .

مثال : أهدى عطيل لمحبوبته ديدمونه منديلاً ، ما أهمية هذا المنديل فى المسرحية . جاء فى صلب النص هذه العبارة التى قالها عطيل لديدمونه : ذلك المنديل الذى كنت أحبه وأعطيتك إياه أهديته أنت إلى كاسيو .

ثم يعود عطيل إلى المنديل مرة أخرى عندما تعترف ديدمونه بفقدها لهذا المنديل فيقول لها عطيل : هذه غلطة ، إن ذلك المنديل وهبته إمرأة مصرية لأمى ، وكانت تلك المصرية تعرف ضمائر الناس ، وقالت لأمى وهى تدفعه اليها أن يجعلها محبوبة ، ويخضع لها غرام أبى .

ولو لم نعرف هذه الأشياء عن المنديل فى أصل المسرحية لما فطنا لأهميته ، إذ أن أم عطيل قد إحتفظت به ، حفظت شرفها ، ولكن ديدمونه فرطت فيه ، وهذا يعنى عند عطيل أنها فرطت فى حبه .

إذن تاريخ الشخصية يقودنا إلى مفتاح هذه الشخصية أى إلى الحياة الداخلية النفسية للشخصية .

القيود المفروضة على حرية خلق الشخصية :

١) الوقت المحدد الذى يستغرقه فعل الشخصية ، فالفعل المسرحى فعل مكثف ، يتطلب زمناً أقصر من زمن ذات الفعل فى الحياة العامة .

٢) المجال الذى يكتب له الكاتب ، هل هو سيناريو سينمائى ، أم مسرحية ، أم مسلسل تليفزيونى ، أو إذاعى ، إذ أن لكل مجال من هذه المجالات قواعده التى تحكمه .

على أية حال ، عندما يقرر المؤلف كتابة مسرحية عن شخصية ما ، فإن من الضرورى أن يحاول إكتشاف كل ما يمكن اكتشافه عن هذه الشخصية، وماضيها ، وحاضرها .

ومما لا شك فيه أن المقدمة المنطقية تقودنا إلى التعرف على سمات الشخصية ومعايشتها لنزداد إلماماً بكل ما تتصف به ، وما تسلكه من سلوك، بل من التمييز بين كل شخصية من الشخصيات المسرحية بوضوح .

ولما كان لكل شىء أبعاده الثلاث الطول والعرض والارتفاع ، فإن للإنسان أبعاده أيضاً ، لذا يتحتم على المؤلف معرفة الأسباب التى جعلت هذه الشخصية تسلك هذه السلوك ، وهل يمكن لها أن تتغير بإرادتها أو بدون هذه الإرادة .

ومن المفيد أن نحدد أبعاد الإنسان بشىء من التفصيل .

ولكن كيف يمكن التعرف على أبعاد الشخصية ؟

١) **من النص ذاته** : إذ يحتوى الحوار على نقاط واضحة ، منها وصف الشخصية وحالتها الجسمانية وسنها ، وحالتها الإجتماعية وعلاقاتها وحالتها النفسية أى الظروف المعطاة .

٢) **من الشخصيات المماثلة** : فقد نجد للشخصية المسرحية شبها فى الحياة مما صادف الممثل والمخرج .

٣) **من صنع خيالنا** : إذ قد يرسم الممثل صورة واضحة للشخصية وصفاتها.

١) البعد المادى Physical :

ويمكن أن نسميه البعد العضوى أو البعد الفسيولوچى . أى الحالة الجسمانية التى يولد بها الانسان وهو يتعلق بتركيب جسد الانسان ، وما أصاب هذا الجسد أو يصيبه من تغيرات سواء أكانت بفقد عضو من أعضاء الجسد ، أو إصابته بإصابة من شأنها التأثير على أى جزء فيه ، كجسد الأحدب ، أو الاعرج ، أو الاعور أو الاخرس .

كل هذه العاهات المادية الملموسة تؤثر بالطبع فى نفسية الانسان ، بل وتتحكم فى نظرته لنفسه ، وفى نظرته للآخرين ، بل ونظرته للحياة ذاتها ، وتسيطر على سلوكه وأفعاله وردود أفعاله .

أيضاً يتعلق البعد المادى بنوع الانسان ، هل هو رجل أم أنثى ، أهو طويل أم قصير ، بدين أم نحيف ، أنيق أم مهمل فى مظهره ، مستدير الوجه أم مستطيل أم مثلث الشكل ، هل جبهته عريضة بارزة ؟ هل تتسم رأسه بسمة تخالف السمة الطبيعية ؟ هل هو أصلع أم كثيف الشعر ؟ هل هناك تشوهات خلقية أم إصابات ظاهرة نتيجة حوادث عارضة ، هل تحمل بشرته علامات نتيجة وحمات ، هل هومصاب بأمراض وراثية ، هل هو دميم ؟

٢) البعد الاجتماعى أى السوسيولوچى Social :

إن التسمية واضحة ، إذ يتعلق هذا البعد بالكيان الاجتماعى للشخصية ، أو الإنسان بصفة عامة .

وأهم ما يلفت النظر فى هذه النقطة ، تحديد الحالة الاقتصادية التى ينتمى إليها هذا الإنسان ، وترتيبه فى سلم المجتمع . هل هو من عامة الشعب ، فقير أم أنه من الطبقة المتوسطة ، أو قد يكون من صفوة المجتمع ؟

إن للبيئة التى يحى فيها الإنسان ، أثرها الواضح على مجرى حياته ، بل كثيراً ما تشكل نظرته إلى العالم المحيط به فيما بعد ، فالبيئة التى تؤمن بالخرافات ، تجعل اهلها يتمسكون بهذه الخرافات مهما ابتعدوا عنها ، أو وصلوا إلى أرفع المراحل التعليمية أو الاجتماعية ، ومع ذلك لا يجب أن نغفل الفروق الدقيقة بين من يعيشون فى هذه البيئة .

أيضاً ينصب إهتمام المؤلف على الوظيفة التى يشغلها هذا الإنسان ، وما يترتب على ذلك من علاقات تقوم بسبب هذه الوظيفة ، وما تدره على صاحبها من دخل ، ومدى كفاية هذا الدخل ، وما هى الظروف المحيطة بوظيفته ، وهل لها أثر على سلوكه الوظيفى ، وما علاقته برئاسته ومرؤسيه ، وأثر هذه العلاقة على سير العمل وإنجازه ، وما علاقته بزملائه فى العمل ، وهل هو متوائم معهم أم أنه إنعزالى .

ومن الطبيعى أن يكون للمرحلة التعليمية التى وصل إليها الانسان أثرها الايجابى ، فمن أتم دراسته الجامعية يختلف فى تفكيره وسلوكه عن ذلك الذى توقف تعليمه عند المرحلة الأولية ، أو حتى من لم يلتحق أصلاً بالتعليم .

ومن الجدير بالذكر فى هذا المجال ، أن جو الأسرة يوثر أيضاً فى سلوك وتصرفات الانسان ، فمن منا لم يتخذ من والده نموذجاً إحتذاه ، إن سلوك الوالدين يترسب فى أعماق الابناء سواء أكان حسناً أم سيئاً . وعلى سبيل المثال : الخلافات الأسرية تظل تطارد الابناء ، وينعكس ذلك على سلوكهم وحياتهم الخاصة فيما بعد ، سواء أكان سلباً أو إيجاباً .

ومن الحقائق التى لا سبيل لإنكارها ، أن الدين من بين الموثرات والتأثيرات الاجتماعية ، فهل هذا الإنسان متدينا أم ملحداً ، يمتثل لتعاليم الرب والرسل أم هو مؤمن بسواها وموغل فى تيارات رافضة للدين والتدين ، وما أثر القيم السياسية على هذا الإنسان وعلى أفكاره ، هل هو مع الحكومة

أم ضدها ، أم يقف فى المنتصف ، وإلى أى مدى وصل رفضه ، هل قطع كل الجسور بينه وبين هذا الحزب الحاكم أم أبقى على بعضها . ما هى هوايات هذا الإنسان ، وأحب وسائل التسلية لديه ، هل يعشق الرياضة ويمارسها ، وإلى أى نادى ينتمى ، هل يهوى القراءة ، وأى نوع من الموضوعات يفضل ، وما هى اهتماماته الاخرى ، الشعر ، القصة ، الرواية الطويلة ، المسرح ، الموسيقى السمفونية ، أم الموسيقى الشرقية ، هل جرب ممارسة إحدى هذه الهوايات بجدية ؟

٣) البعد النفسى أو السيكولوجى Psychological :

يتعلق هذا البعد بالمزاج والميول ، وما يعتور الإنسان من مركبات نقص تؤثر أكبر التأثير على كيانه الاجتماعى والجسمانى ، فما من سلوك أو فعل يأتيه الإنسان إلا وله دوافعه وبواعثه . فمتى عرفنا مثل هذه الدوافع المحركة ، أمكننا تفسير كل سلوك . ومما لا شك فيه أن الحالة النفسية ما هى إلا نتاج التكوين العضوى لهذا الإنسان مضافاً إليه عامل الوراثة ثم التكوين الاجتماعى .

إن الوصول إلى البعد النفسى للشخصية يتطلب من المؤلف مناقشة عدة أمور :

١) المزاج النفسى :

فيسأل نفسه ، هل الشخصية الإنسانية متوافقة ومتوائمة مع المجتمع ؟ هل هى إنفعالية متقلبة ؟ حادة الطبع ؟ سهلة الاستثارة ؟ أم أنها عنيدة أو قادرة على السيطرة على نفسها ؟ هل هى شخصية متفائلة أم متشائمة ؟ هل تملك القدرة على الحكم على الأشياء ؟

٢) المشروعات :

هل هذه الشخصية ناجحة اجتماعياً ومادياً ؟ أم أنها فاشلة تتردى فى فشلها فى كل ما تتصدى له من أعمال ؟

ما هى اسباب هذا الفشل ؟ هل هو التراخى أم نقص الخبرة أم اللامبالاة بالأصول المرعية فى محاولة لمضاعفة الكسب ؟ ما نوع الأعمال التى تمارسها ؟ وهل تتفق مع مكوناتها وطبيعتها ؟ وهل هى أعمال مشروعة أم غير مشروعة ؟

٣) الأهداف :

هل هى شخصية قنوعة أم طماعة ؟ هل طموحها معقولاً أم يتجاوز المعقول ؟

٤) القدرات :

هل تتمتع الشخصية بقدرات فطرية واضحة ؟ أم أن هذه القدرات مكتسبة ؟

٥) السلوك الجنسى :

مدى ما تتمتع به هذه الشخصية من توازن وإستقرار عاطفى ، أو حتى ما شاب هذا السلوك من إنحراف يخرج بها عن دائرة المألوف . هل هى شخصية سوية أم نهمة جنسياً ؟ وما أثر ذلك على تصرفاتها وأفعالها .

٤) البعد الأخلاقى Moral :

وهو بعد يتعلق برغبات الفرد وبواعثه ودوافعه والوسائل التى يتبعها للحصول على إحتياجاته ، كما يوضح لنا تصرف الفرد عندما يواجه بلحظة إختبار وإختيار .

إن ما أوردناه حول مقومات وأبعاد الشخصية المسرحية ، وما هو إلا مجرد

أمثلة ، إذ يمكن أن تتسع المواصفات ، ويزيد التحليل والتقصى حول الشخصية ، والبحث فى كل ما يتعلق بها . المهم أن تتضح المعالم للمؤلف أولاً ، ثم المشاهد ثانياً ، للوصول إلى النتيجة النهائية التى يسعى المؤلف لتوصيلها للمشاهد .

ومما هو جدير بالذكر أن مثل هذه المقومات والأبعاد ليست منفصلة عن بعضها ، ولا يجوز تحديد كل منها تحديداً معيارياً بمعزل عن الآخر لأنها متداخلة ، ومن إنصهارها معاً ، تتضح معالم الشخصية المسرحية ، وبقدر نجاح المؤلف فى صهر هذه المقومات ، بقدر ما تكون الشخصية ناجحة متماسكة .

ويلاحظ أنه فى الإمكان تأكيد إحدى هذه الأبعاد أو أكثر ، أو التخلى عن إحداها ، الفيصل فى ذلك الوظيفة التى يسندها المؤلف لهذه الشخصية فى المسرحية .

وينصح الثقات فى الكتابة المسرحية ، هواة الكتابة ومحترفيها برسم شخصياتهم بكل أبعادها فى أذهانهم قبل شروعهم فى كتابة مسرحياتهم ، بل يحاولون تتبع تطورها وصراعها قبل أن يضعوا هذه الشخصيات على الورق .

إن تكامل الشخصيةووضوحها فى ذهن المؤلف يسهل أعماله ، إذ أن الشخصية سوف تفرض أفعالها ، وتسير فى طريقها المرسوم المتفق مع منطق خلقها ، بل سرعان ما تصنع قصتها بنفسها ، وتطور عقدة هذه القصة .
ويلاحظ أن هناك عدة طرق لإظهار الشخصيات والكشف عن أبعادها :

١) المواصفات التى يضعها المخرج المسرحى لهذه القصة .
٢) طرح سمات الشخصية فى المقدمة العامة لمسرحية .
٣) ما تقوله الشخصية عن نفسها فى الحوار المسرحى .
٤) ما تقوله الشخصيات الاخرى عن هذه الشخصية فى حوارها .

٥) ما تفعله الشخصية ذاتها ، وما تسلكه من سلوك .

ولا ننسى أن ننبه فى هذه النقطة إلى أن شخصية الانسان فى تغيير مستمر ، لأنها تتأثر بكل ما يصادفها من عوامل وظروف ، وبالتالى يمكن أن نقرر أن كل ما هو قابل للتغيير قابل للتحول أيضاً .

إذن معايشة المؤلف لشخصياته ، والإحاطة بمقوماتها وأبعادها ، سواء فى حاضرها أو فى مستقبلها ، وما يمكن أن تفرضه حركة الزمن على هذه الشخصيات من متغيرات ، ومن ثم تحولات قد تصل من النقيض إلى النقيض ، فما من شيء إلا ويحمل نقيضه فى طياته لان التغيير المستمر هو جوهر الوجود وروحه .

إذن الشخصية ، لابد وأن تتطور ، والصراع هو طريق هذا التطور ، والتطور ما هو إلا تغيير مستمر فى بناء الشخصية ، والتغيير لا يتم إلا فى حالة الضغط الشديد على الشخصية كى تتخذ قراراً ، ومناط الضغط يتركز فى ما أثرناه حول المقومات المادية والاجتماعية والنفسية والاخلاقية .

إن كل شخصية يبتكرها المؤلف تحمل فى ثناياها بذور تطورها ، ولا أدل على ذلك مما ساقه ابسن فى بيت الدمية عن شخصية نورا المسالمة الطيبة ، اللطيفة التى سرعان ما تنقلب إلى متمردة عنيدة تهجر بيتها وزوجها وأطفالها .

ولكى يكون التحول منطقياً ومتسق مع مجريات الأمور نجد ابسن ينوه عن متناقضات الشخصية فى بدايتها ، فمثلاً نشاهد نورا سخية مع عامل محل الزهور رغم حاجتها لكل قرش تسدد دينها .

وتحوى المسرحية العديد من المشاهد التى تدل على تطور شخصية نورا نحو النتيجة النهائية التى وصلت إليها فى آخر المسرحية .

مثال آخر : فى مسرحية الملك لير ، يخطئ عندما يفكر فى توزيع مملكته

على بناته الثلاث ، هذا الخطأ يسهم فى تحقيق النتيجة النهائية التى وصل إليها حال الملك بعد تطور يتسق مع منطق الأمور . إن خطأ لير هو البذرة التى إنتهت به إلى نهايته دافعاً ثمن ما إقترفته يداه بمحض إرادته .

قوة الإرادة فى الشخصية الدرامية :

كلما كانت الشخصية قوية ، كانت جديرة بالدخول فى صراع متكافئ، بل وبسبب قوتها ، تثير الصراع ، وتوجهه نحو النهاية الحتمية المتوافقة مع البداية المنطقية .

ومن يمعن النظر فى المسرحيات التى نعتبرها من النماذج الجيدة للكتابة المسرحية ، فسوف يلاحظ أن مؤلفيها قد رسموا شخصياتها بطريقة تسمح بدفع الموضوع ، حتى يصل فى نهاية المطاف إلى أحد أمرين :

١) إما أن تنهار هذه الشخصية وتنهزم .

٢) أو تحقق هذه الشخصية نصرها المتفق مع صراعها الذى خاضته ، وتصل إلى هدفها المرسوم .

ومما لا شك فيه ، أن الصراع لا ينشأ إلا إذا إحتوت الأحداث على تناقض ، كما لا تنشأ الشخصية المسرحية الجيدة إلا إذا إخترنا لها اللحظة النفسية التى تدفعها إلى الدخول فى الصراع ، فما من كائن حى إلا ووهبه الله القدرة على إتيان ما يريد من أفعال ، فقط تهيئ له الظروف ، فرغم ما وصم به النقاد شخصية هاملت بالضعف والتخاذل ، فإننا نجد هذه الشخصية تتطور فى كل لحظة من ضعف إلى قوة ، وتتزايد هذه القوة كلما اقتربنا من نهاية العرض ، ليصبح هاملت شخصاً آخر غير الذى رأيناه فى بداية العرض .

هذا يعنى أن شكسبير قد تخير اللحظة المناسبة التى تتفق مع البداية المنطقية لشخصية هاملت ليدخله فى صراع .

رأى أرثر فى الشخصية :

ما هى إلا مركب من العادات الذهنية والإنفعالية والعصبية . والمسرحية لا تقوم بدون فعل ما ، فإذا ما وجدت الشخصية ، مضافاً إليها الفعل ، فإن ذلك يعنى أننا أمام مسرحية جيدة .

رأى چون جالسورذى فى الشخصية :

الشخصية المسرحية تخلق عقدة الموضوع وليس العكس .

رأى لسنج :

يؤيد جالسورذى ويؤكد أن الشخصية هى أساس الكتابة المسرحية .

إذن الشخصية المسرحية عادة ما تكون :

١) شخصية مُجسدة الخصائص Typieyed .

٢) متميزة بصفات فردية تتفق مع خصائصها .

٣) تجمع بين السمات العادية والمركبة فى آن واحد .

٤) تثير فى نفس المشاهد أحاسيس تجعله يقبلها ويتعاطف معها ، أو يرفضها كلية ، طبقاً لما تقوم به من أفعال خيرة أو شريرة . ويلاحظ أن هذا التعاطف والقبول يختلف بإختلاف نوع المسرحية ، فمثلاً :

أ) فى **المليودراما** تنقسم الشخصيات إلى قسمين واضحين ، شخصيات خيرة وشخصيات شريرة .

ب) فى **المأساة** هناك قوى معقدة تحتاج إلى قدرة المؤلف على رسم كل شخصية على حده .

الشخصية المحورية أو البطل التراجيدى :

البطل فى النص هو الشخصية الرئيسية فيه ، وهو الذى تدور حوله كل المحاور ويطلق عليه البروتاجونست . هذا البطل هو خالق الصراع ، والدافع لتطور الحدث والموضوع ، وهو فى رأى لايوس ايجرى : «الشخصية الذى تدفعه رغبته نحو الوصول إلى هدفه ، لا مجرد أن يتمنى دون سعى يحقق هذه الأمانى والرغبات» .

ومن السمات البارزة للشخصية المحورية أن تكون هذه الشخصية :

١) **سلبية** : كما هو الحال مع عطيل .

٢) **ايجابية** : كما هو الحال مع اياجو الذى يحمل من العداء والكره لعطيل ما يجعلنا نَصفَه بخصم عطيل ،، وهو يستشعر إستخفاف عطيل به ، ويود الانتقام منه لنفسه ، ولكن بطريقة عملية ، فيدفع عطيل إلى الشك فى محبوبته ، ويغذى غيرته ويقوى شكوكه ، وهو فى سبيل ذلك لا يقبل المساومة ، ويسعى جاهداً لإزالة أى معوقات تمنعه من بلوغ هدفه وغايته . وهنا يمكن أن نؤكد أن رغبة الانتقام من عطيل ، هى القوة الدافعة التى تحرك الافعال عند اياجو .

٣) لا تتحول الشخصية المحورية من حال إلى حال ، أى لا تغير من دوافعها الكامنة ، بل يمكن أن نقول فى حالة اياجو ، أنه بلا قلب ، ولا يعرف الرحمة ، بل هو شخصية عدوانية بكل ما تحمله الكلمة من معنى .

إذن ليس من الممكن لأى شخصية أن تتحول إلى شخصية محورية بإرادتها ، بل تسهم الظروف والأحوال والضرورات الداخلية والخارجية فى هذا التحول . والشخصية المحورية ، ليست هى كل المسرحية ، بل هناك مقابل لها ، شخصيات رئيسية تتواجد بالضرورة لتدخل فى صراع متكافئ وقوى معها ، إنها شخصيات يمكن أن نسميها خصوم الشخصية المحورية ، إذ هى الشخصية التى تقاوم رغبات الشخصية المحورية ، وتتعرض لمناوشاته أو حيله وألاعيبه ، وتتلقى ضرباته ، وبالتالى يجب أن تتمتع مثل هذه

الشخصية بنوع من الندية ، وببعض سمات الشخصية المحورية كى تقف فى مواجهة هذه الشخصية بقوة ، وتدخل معها فى صراع جبار .

ووفق هذا القول ، يمكن أن نقول أن اياجو شخصية محورية ، وعطيل هو خصم الشخصية المحورية .

ولعل من الأمور الهامة التى يجب أن يراعيها المؤلف بعد أن يفرغ من اختيار وتحديد شخصيات مسرحيته ، أن يحسن توزيع الأفعال على الشخصيات ، ومن الضرورى أن تختلف الشخصيات عن بعضها اختلافاً واضحاً فى المزاج والسمات ، فإذا قلنا أن لدينا شخصيتين شريرتين ، فأيهما أكثر شراً من الأخرى ، وبأى أنواع الشر تتمتع ؟ هل هو كذاب ؟ سارق ؟ قاتل ؟ منافق ؟ إن الحوار الذى يجرى على لسان الشخصية ذاتها أو الشخصيات المشاركة يمكن أن يحمل لنا قدراً كبيراً من المعلومات عن هذه الشخصية ، وخصالها ، وطباعها ومقوماتها الأخلاقية .

ولا شك أن مثل هذا الحوار سيجعلنا نشعر بعمق الصراع بين الشخصية المحورية والخصم ، خاصة إذا كان ما بينهما من عداوة يجعل التسامح أمراً مرفوضاً من كليهما أو من أحدهما على الأقل ، بل لا يجعل هناك مكاناً ولا مجالاً للمصالحة أو التنازل ، وهذا بدوره يتطلب من المؤلف أن يخلق شخصيته بمواصفات تجعلها عنيدة ، صعبة المراس ، تمضى فى خصومتها إلى آخر الشوط ، ولا تقبل أنصاف الحلول ، بل هى على إستعداد لأن تهلك فى سبيل تحقيق هذه الرغبة .

الشخصية والأشكال المسرحية :

١) الشخصية فى المأساة :

إن كل ما تقوم به الشخصية التراچيدية من أفعال ينبع من محاولات البطل للوصول إلى هدفه ، وصراعه الدائم ضد كل ما يعترض طريقه من عقبات تحول بينه وبين هدفه ، هذا الصراع هو القوة الحقيقية للمأساة . وعلى ذلك فالمأساة مسرحية شخصيات .

٢) الشخصية فى الميلودراما :

فى هذا النوع من المسرحيات يركز المؤلف على الاحداث دون إهتمام بالشخصيات إنه يسعى وراء المواقف التى تصادفها هذه الشخصيات . وعلى ذلك فالميلودراما مسرحية مواقف وأحداث .

٣) الشخصية فى الملهاة :

إن الفكاهة تنبع بالدرجة الاولى فى هذا اللون من مواجهة الشخصية لموقف ما ، وتصرفها إزاءه .

٤) الشخصية فى المهزلة :

أى الفارس ، أما فى هذا اللون فإن الضحك ينبع من التأثير على المواقف الفكاهية .

خامسا : الحرص على التتابع Continuity :

أى تسلسل الأحداث وإرتباطها معاً فى وحدة واحدة ، إذ من الضرورى أن تتوالى الأحداث زمنياً ، ويفضى كل منها للآخر ، وينبع الحدث اللاحق من الحدث السابق فى تصاعد حتى تصل الاحداث إلى نهاية منطقية نتيجة للصراع بين الشخصيات .

إدارة الصراع Conflict :

أحد عناصر الحبكة الدرامية ، وهو يعنى تعارض الرغبات وتصادم بين الشخصيات والقوى .

ولكى نفهم معنى الصراع ، نعود إلى الخبرة الحياتية ، فغالباً ما يمكن تحديد الناس من خلال تقييم طريقة تصرفهم ، وسلوكهم عندما يتعرضون لتحديات الحياة . فهناك من تكون استجابته رصينه وقورة رغم هزيمته ، وهناك من يكون رد فعله مخالفاً فى حالة الانتصار مثلاً .

إن معرفة مثل هذه الاستجابات يقتضى منا ملازمة الاشخاص ، ومراقبة أفعالهم .

ومن الملاحظ أن عمليات الصراع فى واقع الحياة تستلزم أحياناً سنوات وسنوات ، ولكنها فى المسرح لا تستغرق أكثر من عدة ساعات ، وعلى المؤلف أن يجد الطريقة التى يكثف بها هذا الصراع ليحتل أقصر مساحة زمنية على خشبة المسرح ، ويبتكر الوسائل التى تساعد الشخصية على مواجهة أى تحدى ، ويركز على تصرف الشخصية عند وقوعها تحت وطأة الضغط .

رأى د. عبد العزيز حمودة :

الصراع هو العمود الفقرى للبناء الدرامى ، فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود له . إن الصراع الدرامى يؤدى فى جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفى .

إذن ، الصراع الدرامى صراع إرادات ، فهدف كل من الشخصية المحورية وخصمها تحطيم كل منهما لإرادة الآخر ، وهما فى سبيل ذلك يأتيان بأفعال مقصودة لذاتها كوسيلة من وسائل الهجوم على الخصم ، ويرد الخصم بأفعال أو بهجوم مضاد يتناسب مع ما وجه اليه من أفعال .

وبالطبع يتعاطف المشاهد مع واحد من الاثنين وينحاز له .

إذن ، ينشأ الصراع من الهجوم المضاد ، وبداية الصراع هى بداية الحبكة ونهايته نهايتها ، إذن لا حبكة بلا صراع .

أنواع الصراع :

يرى لايوس أن الصراع ينقسم إلى أربعة أقسام :

١) الصراع الساكن :

إن إختيار كلمة ساكن يدل دلالة قاطعة على نوع الصراع ، فالسكون يعنى إنعدام الحركة ، أى أن الشخصية من الخمول بحيث لا تبدى أى فعل أو رد فعل ، وينعكس ذلك على سير الحدث ، بل على المسرحية ذاتها إذ تصبح بطيئة فاترة .

٢) الصراع الواثب :

أيضاً تدلنا كلمة الوثب على عدم التدرج ، بل هناك طفرات سريعة ، وتحولات مفاجئة فى سلوك الشخصية تدفعها إلى إتخاذ القرار ، أو إرتكاب فعل ، لو فكرت ملياً لتراجعت عن إرتكابه ، فعل اجبرت عليه ، أو فعلته دون وعى ، كأن يتحول الموظف الأمين وبلا مقدمات منطقية دافعة إلى موظف مرتش ، أو يقلع مدمن المخدرات عن ادمانه دون أن يكشف لنا المؤلف كيف وصل إلى هذه النتيجة ، ومادوافع قراره هذا .

إن ذلك يحدث ارتباكاً لدى المشاهد ، لأنه لم يعش التغيير الذى أصاب هذه الشخصية، ولم يطلعه المؤلف على كيفية إتمام هذا التحول .

٣) الصراع الصاعد :

ويمكن أن نسميه المتدرج أو المنطقى أو المتفق مع الافتراضات المطروحة. هذا النوع من الصراع لا يوجد إلا مع وجود الهجوم والهجوم المضاد .

وكلما إشتد الصراع وإنتقل من مرحلة إلى أخرى ، فإنه يسهم فى كشف مشاعر الشخصية ، ويوضح المسببات والدوافع التى جعلت هذه الشخصية تتصرف مثل هذا التصرف ، بل ويصل بصراع الشخصيات إلى ذروة الأزمة ، ويدفعها إلى اتخاذ قرارها المصيرى .

رأى ايجرى :

هذا النوع من أفضل انواع الصراع ، لأنه يحمل بين ثناياه دليل تطوره.

٤) الصراع الذى يشعرنا بقرب نشوبه :

وهو صراع يتعمد المؤلف الكشف عنه بطريق غير مباشر لخلق نوع من التوتر والترقب المقصود لذاته لدى المشاهد ، حتى لا يتسرب الملل اليه . إنه نوع من الوعد والتلميح الذى يقطعهما المؤلف على نفسه لمشاهديه ، بأن شخصياته مرسومة وجيدة ، وأنها جديرة بإدارة الصراع المرتقب . فكل ما تفعله الشخصية ، إنما هو وسيلة الكاتب للكشف عن هذه الشخصية وتوضيحها .

القوى المعارضة Opposing Forces :

هذا العنصر يتصل بالصراع . فعندما تتصارع الشخصيات فى المسرحية فإن كل منهما يحاول تحقيق هدفه على حساب الشخصية الأخرى حتى ولو كان الثمن قاسياً ، المهم إثبات الذات القوية دون أية إعتبارات اخرى متعارضة .

مثال : فى مسرحة ماكبث لشكسبير ، نرى ماكبث يتوق لأن يصبح ملكاً ويسعى جاهداً لتحقيق ذلك . إن نضاله من أجل تحقيق هذا الهدف إصطدم بقوى تعارضه وتحول دون تحقيق رغبته .

إن نجاح المؤلف فى خلق شحنة التوتر الناتجة عن هذا الصدام يضمن له مزيداً من اهتمام الجمهور ومتابعته لأحداث مسرحيته .

إن الأمثلة كثيرة ، ولكن أبرزها ما قام به شكسبير من وضع افراد الاسرة الواحدة امام بعضهم البعض ، فها هو هاملت ضد أمه ، وفى صراع مع عمه ، أما الملك لير فهو فى مواجهة بناته .

توازن القوى المتصارعة :

إن الصراع بين القوى المتعارضة يتسم بالتكافؤ وتساوى القوى .

سابعا : و ضع الحوار وإتقانه :

ويحلو للبعض تسميته باللغة . والحوار وسيلة من وسائل الكاتب المسرحى لبناء الحبكة ، وعرض افكاره التى جمعها ، ولكن إذا ما أخذنا بالقول الذى يرى أن الحوار يرادف اللغة المسرحية، فما هى اللغة المسرحية التى تساعد المؤلف على طرح عمله الفنى ؟ هل هى الحوار فقط ؟ أم أن هناك مفردات لغوية أخرى ؟

إن المسرح اليوم لم يعد يعتمد على تلك اللغة الحوارية المنطوقة المسموعة ، إذ أن الحوار الذى يتبادله الممثلون فيما بينهم على خشبة المسرح لتوصيل افكار المؤلف وما يود طرحه من مفاهيم لم يعد وحده كافياً، إذ رغم كا ما يتضمنه الحوار من معانى وعبارات ذات مغزى يعتبر قاصراً فى المسرح الحديث فى التسعينات ، خاصة بعد أن أصبح المسرح وسيلة من وسائل طرح الخبرة الانسانية وإشراك الجماهير فى إستيعاب هذه الخبرة.

فالمشاهد عندما يذهب إلى المسرح فهو ينصت بكل وجدانه إلى ما يسمعه ، ويستوعب ما يشاهده ، ويتابع الحوار ولحظات الصمت التى تتخلل العرض ، ويشاهد الصور المسرحية التى يجسدها الممثلون أمامه ، إنه يعيش الوهم بعقله وعينه ووجدانه ، ويتابعه وكأنه حدث وقع أثناء الحياة اليومية .

ويلاحظ أن بعض هذه الصور الحية ، قد تكون مألوفة للمشاهد ، أو غريبة عنه أو حتى خيالية بالنسبة له ، ومع ذلك فهو يرى فيها صورة حياتية قد تكون ضمن ما مر على المؤلف من تجارب ، أو وقعت لأبطال العرض ، وهم فى المسرح يجسدونها للمشاهد وينقلونها فى صورة أكثر وضوحاً وترتيباً.

إن اللغة المسرحية مثلها مثل أى عنصر آخر من العناصر المسرحية ، عنصر خاص ومعقد ، وهى تنظم ما يجب أن يشاهده المشاهد وما لا يجب ، إذ أنها تضع أمام العين مفردات وعناصر مرئية ، أو ترسل للأذن عبارات وجمل منطوقة مسموعة . فما هى هذه اللغة المسرحية وما وظيفتها ؟

إن اللغة المسرحية هى مجموعة من المفردات المرئية والمسموعة ويشترك فى خلقها كل من المؤلف والمخرج ومصمم الديكور .

أما وظيفتها فهى :

١) تساعد الكاتب فى التعبير عن الخبرة الحياتية لشخصياته .
٢) يطور الكاتب من خلالها حبكته المسرحية .
٣) تسهم فى تطويرالحدث.
٤) وسيلة الكاتب للكشف عما يدور فى أعماق شخصياته من أفكار وأحاسيس .
٥) تسهم فى تجسيد وعى الشخصية بمواقفها وتبرز مقاصدها .
٦) تعطى لأفعال الشخصيات وتصرفاتهم المعنى الدرامى المناسب .
٧) يمكن أن تحمل الكلمات والمفردات تحت ضغط الأحاسيس والمشاعر معان إضافية ، فتتحول المعانى إلى إشارات وإيماءات معبرة .

إن اللغة المسرحية تشمل نوعين من المفردات :

الأول : لغة منطوقة مسموعة :

وهى تتمثل فى :

★ **الحوار المسرحى :**

كوسيلة اتصال بين الممثلين ، وبينهم وبين الجمهور ، وهو يتكون من كلمات وعبارات وجمل يضعها المؤلف .

★ **الموسيقى والأغانى والمؤثرات الصوتية :**

المتمثلة فى النداءات أو الصرخات أو الايقاعات المصاحبة

إذن اللغة المنطوقة المسموعة من السمات الخاصة التى تميز المسرحية عن غيرها من الفنون الادبية .

وظائف الحوار :

١) أداة التخاطب بين الشخصيات والتعبير باللفظ ، كما أنه وسيلة إخبار المشاهدين .

٢) أداة المؤلف ليبرهن على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته ويطور الصراع .

٣) ضرورة أن يكون الحوار معبراً عن الشخصية ، ويكشف أبعادها الأربعة المادية أو الجسمانية ، الاجتماعية والنفسية والأخلاقية . والمؤلف المتمكن هو الذى ينتقى لشخصياته ما يتناسب معها من عبارات ، إذ يجب أن تنطق الشخصيات بما يتفق مع طبيعتها ، وبالطبع يتطلب ذلك تعمقاً فى دراسة الشخصيات .

٤) يجب أن يسهم الحوار فى الكشف عن موضوع المسرحية وفكرتها الأساسية .

٥) يشيع الحوار الحياة والجاذبية فى المسرحية .

٦) يرهص الحوار بمستقبل الاحداث .

٧) يجب أن يكون مباشراً دون تنميق أو زخارف . إذ أن الحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه بتتبعه ، لذا يجب إستخدام

الكلمات السهلة الفهم السريعة الوصول إلى المشاهد .

٨) يجب أن يكون الحوار موضوعياً وأميناً فى نقل مقولة الشخصيات .

٩) إستبعاد النبرة الخطابية من الحوار .

١٠) أن يكون الحوار منطقياً .

١١) المساهمة فى السير بعقدة المسرحية وتقدمها وتدرجها وتسلسلها .

١٢) المساهمة فى ضبط ايقاع المسرحية ، وهذا لا يتحقق إلا بمراعاة الانسجام بين الجزء والكل ، والايقاع فى مجمله يعنى قدرة الكاتب على الإحساس باللحظات التى يجب أن يزيد فيها نبض الحوار ، فيتدفق فى سرعة محسوبة حيناً ، أو يبطئ حيناً آخر . ويرى يوچين أونيل فى ذلك أن صوت الحوار أو وقعه فى النفوس جزء لا يتجزأ من بناء مسرحياته ، إذ يجب أن يكون للكلمات وزناً وجرساً ومظهراً .

١٣) خلق المزاج النفسى والجو العام للعرض ، إذ أن الحوار الجيد هو الذى يثير الاهتمام ، ويستفز المشاعر .

١٤) التحليل والتعليل وإعطاء أكبر قدر من المعنى بأقل قدر من الكلمات ، أى الإيجاز ، وذلك عملاً بالمأثورة القائلة خير الكلام ما قل ودل ، لأن الإسترسال فى السرد يقلل من أثر الحوار .

١٥) الحوار وسيلة من وسائل التغلب على المشاكل المسرحية ، كتركيز الإنتباه ، ومساعدة الممثلين فى تغيير ملابسهم أثناء التمثيل ، أو فى حالة حدوث أمر طارئ كتأخر أحد ممثلى العرض عن الدخول إلى المنصة فى موعده ... إلخ .

الثانى : لغة غير منطوقة أى مرئية :

أى أنها لغة غير مسموعة ، وهى تشبه الحوار فيما تحمله من رسائل ، وما توحى به من أفكار وتتضمنه من مضامين وهى تتمثل فى :

١) الإضاءة المسرحية	*Stage lighting*
٢) الايماءات الحركية	*Gesture*
٣) الصور المجسدة	*Images*
٤) الحركة المسرحية	*Movement*
٥) الملابس المسرحية	*Costume*
٦) المهمات المسرحية	*Props*
٧) الأهداف والبواعث والدوافع والمقاصد	*Objects*
٨) النشاطات والفعاليات والافعال	*Activity*
٩) العلاقات والصلات	*Relation ship*
١٠) الألوان	*Color*
١١) الحضور المسرحى	*Presence*
١٢) لحظات الصمت	*Silence*

إن اللغة المسرحية بشقيها تخلق نوعاً من الاتصال الجماهيرى ، لذا فمن الضرورى أن تكون لغة مختارة ومنتقاة ، ويمكن التحكم فيها ، يرتبها المؤلف والمخرج والممثل والمصمم كى تشكل فى النهاية حدثاً دراميا .

ثامنا : ملاحظات يجب أن يفكر فيها المؤلف قبل أن يشرع فى تأليف مسرحيته :

١) هل فكرته الأساسية ، ومقدمته المنطقية التى سيبنى عليها فصول مسرحيته تحتملان هذا البناء .

٢) هل لهذه الفكرة الاساسية هدف يسعى المؤلف إلى توصيله ؟ وهل هذا الهدف واضحاً فى ذهنه تماماً .

٣) هل شخصيته المحورية أو الرئيسية قادرة على إدارة الصراع وإثارته ؟

٤) ما موقف باقى الشخصيات ؟ وما دورها فى إدارة الصراع وتطور الفعل؟ وما موقفها من هذا الصراع ؟

٥) هل إختار نقطة للهجوم ؟ أى هل بدأ من نقطة يتحتم أن لا يسبقها شيء ، بل يتلوها أشياء أخرى ؟

وهذا يعنى البداية من قمة الأزمة لا من أولها ، وتحديد موضوع التحول المتفق مع منطق سير الأحداث .

٦) يجب ألا ينسى المؤلف وهو يدير الصراع أن هناك ثلاثة أنواع ، ساكن، واثب أو مرهص ، وصاعد متدرج وهو أفضل هذه الأنواع .

٧) العرض الجيد يستتبع إنتقال المؤلف من نقطة إلى نقطة حتى يصل فى النهاية إلى الهدف ، وليتذكر المؤلف أن كل كشف يؤدى إلى إنتقال متجدد سواء فى الحدث أو الشخصية .

٨) إن المؤلف الجيد هو الذى يحرص على إبراز وحدة الأضداد ويزيد من قوتها .

٩) مراعاة أن الحوار وسيلة من وسائل التعبير عن الشخصيات وحالتها النفسية والاجتماعية ، وهو أيضاً من العوامل المساعدة على كشف السمات .

١٠) ماذا سيرى المشاهد على خشبة المسرح ؟

١١) ما الذى يشغل الفراغ المسرحى الذى يشاهده الجمهور ؟

١٢) ما هى الصور التى تسهم فى خلق الحياة فى المسرحية ؟

١٣) متى يمكن إعمال العناصر المختلفة للغة المسرحية معاً ؟

مجموعة من الأسئلة للدراسة :

١) ماذا تعنى كلمة مؤلف مسرحى ؟

٢) ما هى وظائف المؤلف المسرحى كمشارك فى العمليات المسرحية ؟

٣) ما هى أدوات المؤلف المسرحى لخلق عالم خيالى ؟

٤) ما هو الحوار ؟

الجزء الثانى

على أية حال ، النص المسرحى ، هو حجر الزاوية فى إقامة العرض المرئى، وهو رؤية مكتوبة لأحداث وقعت ، أو تقع ، ويقدمها المؤلف فى تسلسل منطقى ، فيخصص الفصل الأول لطرح الموضوع وعرضه ، ثم يوالى نسج الأحداث مطوراً هذا الموضوع فى الفصل الثانى وبعضاً من الثالث ، حتى يصل إلى ذروة التعقيد ، ثم يبدأ فى الحل .

والحل ، إما أن يكون نتيجة طبيعية لتسلسل الأحداث ، أو قد يأتى غير متوقع للمشاهدين فيزيدهم إثارة ومتعة .

وكما قلنا من قبل إن كلمة دراما أساسها يونانى وتعنى يفعل ، إذن الدراما ليست تصويراً للفعل فحسب وإنما هى الفعل نفسه ، وأن أصلها يكمن فى الأداء .

وقد تعددت الآراء حول تفسير هذه الكلمة ، ولكن قبل أن نسترسل فى عرض آراء الفنانين والكتاب ، نقرر بادئ ذى بدء أن ما من أحد يعرف وبشكل مؤكد متى بدأ المسرح ، ومع ذلك فهناك عدة نظريات فى هذا الخصوص :

النظرية الأولى : ترى أن المسرح ما هو إلا تطورا للطقوس والشعائر الدينية :

هذه النظرية هى أكثر النظريات إنتشاراً الآن ، وتقوم على أساس إفتراض أن المسرح ما هو إلا تطويراً للطقوس والشعائر الدينية التى سادت المجتمعات البدائية .

وتدعم هذه النظرية رأيها ببعض البراهين التى تسوقها وهى :

١) فى البداية ، درس الانسان الظواهر والقوى الطبيعية من حوله ، فلاحظ التغيرات الموسمية التى تهاجم وجوده ، دون أن يكون فى مقدوره درء مخاطرها أو التنبؤ بها . ومع تكرار الظاهرة عاماً بعد عام ، والتفكير فى شكلها وأبعادها ، أمكن للإنسان الأول التغلب على بعض هذه الظواهر ، أما

البعض الآخر ، فقد حار فيها ، ولم يفهم أبعادها ، فإستسلم صاغراً [illegible] المدمرة ، ونسج حولها مجموعة من القصص ، وأقام لها مجموعة من الطقوس السحرية ليتقى شرها ، ومع التقدم العلمى والفكرى للبشر ، سميت هذه الطقوس بالأساطير والخرافات ، وكانت مادة خصبة لمجموعة من العروض الدرامية فى عصور تالية . وقد احتاج الانسان الأول لمجموعة من العناصر المساعدة لتساند تقديم مثل هذه الطقوس ، فإستعان بالإيقاعات الموسيقية ، والرقصات والايماءات التى تتفق مع الطقوس ، كما صنع مجموعة من الاقنعة يرتديها المؤدون عند تجسيدهم لكل شخصية فى الشعيرة المقدمة . كذلك خصص لكل شعيرة ملابسها المناسبة ، وفى وقت لاحق خصص مكاناً معيناً لإقامة هذه الشعائر ، وجهزه بكل ما يلزم هذه الشعيرة من أدوات .

فى البداية ، كان المكان عبارة عن ساحة متسعة ، ويتحلق المشاهدون حول المؤدين ، وبذلك أصبح هناك مكانان ، الأول للمؤدين ، والثانى للمشاهدين ، وإن لم تظهر حتى ذلك الوقت أية ملامح عن إنفصال أياً منهما عن الآخر .

٢) مع مرور الزمن ، أحس المهتمون بالشعائر ، بضرورة فصل ما تبلور من حكايات ذات صبغة درامية عن تلك الشعائر الدينية البحتة ، خاصة بعد أن إزدادت معرفة الإنسان .

ومع ذلك تواجه هذه النظرية ببعض النقد :

١) إن الإنسان بصفة عامة فى بداية محاولته للتعامل مع عالمه (علميا ، فلسفياً ، فنيا) كان جزءاً من هذه الشعيرة .

٢) لا تفسر لنا النظرية ، ظاهرة نمو وإزدهار المسرح بعد إنفصاله عن الشعائر والطقوس ، خاصة وإن هذه الشعائر كانت إحدى دعاماته الأولى .

النظرية الثانية : المسرح صورة من صور الحكاية التى شغف الانسان برواياتها :

وطبقاً لوجهة النظر هذه فإن القصص المروية عن رحلات الصيد ، والحرب ، وقصص البطولة فيها ، هى المادة الخصبة للعروض الدرامية ، يرويها للناس راوى يقوم أحياناً بتجسيد شخوص القصة المروية ، ومع تعدد الرواة وزعت احداث القصة عليهم ، فكان لكل منهم دوره المحدد .

وهناك رأى قريب من هذه النظرية يدعى أن المسرح هو تلك الرقصات الايقاعية ، والايماءات التى قام بها الانسان الأول مقلداً أصوات وحركات الحيوانات التى تحيط به من كل جانب .

النظرية الثالثة : نظرية أرسطو ، المسرح محاكاة :

يرى أرسطو أن المسرح محاكاه ، لأن الانسان بفطرته يميل الى تقليد نفسه أو غيره أو ما يراه ، سواء كان إنساناً أو حيواناً . كما أنه يحب مشاهدة هذه الصور المقلدة بقصد المتعة والتسلية ، وقد أضاف أرسطو فيما بعد ، أن المحاكاة هى وسيلة الانسان الرئيسية لدراسة عالمه ، والتعرف عليه ، والتعلم منه ، والدليل ما يقوم به الأطفال عند محاولةتعليمهم الكلام والسلوك والعادات .

وفى القرن العشرين ، نادت مجموعة من الفلاسفة بأن الانسان موهوب ومفطور على الخيال ومغرم به ، وهدفه من ذلك التصور والتحليق بعيداً عن الواقع ، البحث عن أفضل الوسائل لإعادة تجسيد الحقيقة وبصورة أكثر جمالاً وإرضاءاً للإنسان عن تلك الصورة التى يحياها فى حياته العادية الرتيبة .

ولكن لماذا إتخذ العالم من المسرح الاغريقى بداية للمسرح بصفة عامة؟ هل لأن المجتمع الاغريقى قد عرف قدر الفنان سواء كان مؤلفاً أو ممثلاً ؟ أم

أن الانسان الاغريقى عرف النظام المسرحى ، وحدد عناصره وقننها ، مبلوراً بذلك خبرته فى صورة قواعد رأى فيها إنسان القرن العشرين نموذجاً مثالياً يمكن إحتذاؤه ؟

الحقيقة ، للسببين معاً كان المسرح الاغريقى هو المسرح الأم ، وعند هذه النقطة نستعرض آراء بعض الكتاب والفنانين [١] ، وفى إيجاز غير مخل، عن المأساة ، أوصافها وتعريفها ، متوخين التسلسل الهجائى وليس التاريخى .

---

(١) نعتمد بصفة أساسية فى ما نورده من آراء على المراجع الآتية :

١- كليفورد ليتش ، المأساة ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدى ، المجلد الأول ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، العدد ١٢٠ ، بغداد ، ١٩٨٢ .

٢- مولين ميرشنت ، كليفورد ليتش ، الكوميديا ـ التراجيديا ، ترجمة د. على أحمد محمود ، مطبوعات عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩ .

٣- أوديت أصلان ، فن المسرح ، الجزء الأول ، ترجمة د. سامية أحمد أسعد ، الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠.

٤- الاردس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبه ، مجموعة الألف كتاب ، العدد ١٦٩ ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

٥- روجر م. بسفيلد الابن ، فن الكتاب المسرحى ، للمسرح والاذاعة والتليفزيون والسينما ، ترجمة درينى خشبه ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٦- سعد أردش ، المخرج فى المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩ ، الكويت .

٧- حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ .

٨- هوراس ، فن الشعر ، ترجمة د. لويس عوض ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة، ١٩٧٠ .

١) إيزيدور الاشبيلي (٥٦٠- ٦٣٦م) [١] :

تتكون المأساة من قصص حزينة عن الأمم والملوك [٢] .

٢) باسكال (١٦٢٣- ١٦٦٢) [٣] :

يرى أن المسرح يولد الأهواء [٤] .

٣) بوالو (١٦٣٦- ١٧١١) [٥] :

فليظل المسرح آهلاً حتى النهاية بفضل حدث واحد ، يدور فى مكان واحد ، ويستغرق يوماً واحداً . لا تقدموا أبداً للمتفرج شيئاً لا يصدق ، فالحق قد يكون أحياناً غير مشابهة للحقيقة . ادرسوا أخلاق القرون والبلدان [٦] ... الخ .

٤) بومارشيه (١٧٣٢- ١٧٩٩) [٧] :

إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجرى فى هذه الدنيا ، فإن الإهتمام الذى يثيره ذلك فينا ، لابد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التى ننظر بها إلى الحقيقة . ويرى بومارشيه أن الغرض من المسرحية الجدية هو

---

(١) من علماء القرن السابع .

(٢) المرجع السابق (ب) ، ص ١٤٣ (أ) .

(٣) *Pascal* شغف من نعومة أظافره بالبحث العلمى ولكنه كان عليلاً ، لذا إنسحب من الحياة العامة والتحق بدير بورروبال ليتفرغ للتعبد والتأمل . أهم أعماله الأفكار .

(٤) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٤٤ .

(٥) بوالو أحد أعلام الأدب الفرنسى . أهم أعماله الرسائل المنظومة ، منصة الخطابة ، فن الشعر . حاربه رجال المجمع العلمى لأنه هاجمهم ، ومع ذلك عينه الملك لويس الرابع عشر عضواً بالمجمع عام ١٦٨٤ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٠٩-٢١٢ .

(٧) *Pierre Augustin Carron de Beaumarchais* كاتب فرنسى من القرن الثامن عشر . تولى تدريس الموسيقى لإبنة لويس الرابع عشر ، وأشرف على الاحتفالات الموسيقية فى البلاط . أشهر أعماله زواج فيجارو وحلاق أشبيلية .

إثار إهتمام جمهور من الناس فى المسرح وجعلهم يسكبون الدموع بسبب موقف من المواقف إذا هو حدث فى واقع الحياة ينشأ عنه هذا الأثر ذاته فى نفوس هؤلاء الناس . إن الدراما مرآة للحياة [١]

.... لا يحتمل اللون الجاد إلا الأسلوب البسيط الخالى من الزخرف والزينة ، عليه أن يستمد كل جماله من المضمون ، ونسج الموضوع وسيره والاهتمام به ، الحكم ممنوعة فيه منعاً باتاً إلا إذا عبر عنها بالفعل ، وعلى شخصيات اللون الجاد أن تبدو دائماً على نحو يجعلها تستغنى عن الحديث فى إثارتها للإهتمام ، بلاغة هذا اللون الحقيقية ، إنما هى بلاغة المواقف ، واللغة الوحيدة التى يسمح بها هى لغة الاهواء السريعة القوية ، القاطعة ، الصادقة .

إن اللون الجاد لابد من أن يكتب نثراً [٢] . كما أن الإعتقاد فى القضاء والقدر يحط من قدر الإنسان لأنه يسلب حريته الشخصية [٣] .

٥) توتوليان (١٥٥ - ٢٣٠م) [٤] :

إن الشيطان هو الذى يُلبس الممثلين الأحذية العالية حتى يكذب المسيح الذى قال إن ما من أحد يمكنه أن يُضيف ذراعاً إلى قامته . الشياطين أنفسهم هم الذين أوحوا الى البشر بالميل الى التمثيل المسرحى . كل هذه العقول الكافرة التى تعمل جاهدة على أن تقدم لكم شيئاً من المتعة ، تستمد موضوعاتها من الأفعال غير الشريفة التى تنسبها إلى آلهتكم .

التمثيل جزء من الوثنية وأباطيل الشيطان التى ينكرها المسيحيون عند

---

(١) نيكول ، علم المسرحية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٧ ، ٣٩٣ .

(٢) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٤٢ - ٢٤٣ .

(٣) رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١١٨ .

(٤) توتوليان عالم من علماء اللاهوت ، كتب ما بين ١٩٧ -- ٢٠٠ مؤلفاً سماه ضد المسرح .

عمادهم . لا وجود لمتعة بلا هوى ، والهوى يجر التنافس والعصب والثورة ، وتلك نوابع لا تناسب نظامنا ، وهناك سبب آخر ، مجور المسرح حيث يمثل علانية كل الرذائل التي نخفيها بأكبر قدر من الحرص في الأماكن الأخرى .

والمسرح لا يمثل إلا أفعالاً إجرامية ، أفعال القوة في المأساة ، وأفعال الفسق في الملهاة ، ومن غير المعقول أن نحترم فناً يحتقر الذين يمارسونه لدرجة وصفهم بالعا [1] .

٦) چان أنوى (١٩١٠)[2] :

إن المأساة تتميز بالنقاء والهدوء ،والخلو من النقائض ، لذا فهى مريحة مطمئنة . وهي تختلف عن الميلودراما . وليس في المأساة مجال للشك ، إذ أن الكل يعرف قدره المحتوم ، كما أن هناك شعور بالتآخي بين شخوص المأساة ، ولكن لا أمل يرجى ، فأنت في المأساة واقع في الشرك لا محالة ، وقد أطبقت السماوات كلها فوقك ، وكل ما في إستطاعتك أن تفعل هو أن تصبح عالياً ، وتستطيع أن تقول كل ما لم يكن يخطر ببالك أبداً قوله ، تقوله لذاته ، ولأنك تتعلم منه الكثير [3]

٧) چان دى لاتاى (١٥٤٠-١٦٠٨)[4] :

المأساة جنس ونوع غير مبتذل من أنواع الشعر و لا يتناول موضوع المأساة حقاً إلا هلاك السادة العظام الذى يدعو إلى الرثاء والشفقة ، وتقلبات الحظ ، والنفى والحرب ، والطاعون ، والمجاعة والأسر ، وقسوة

---

(١) أصلان . فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٩-٣٠ .

(٢) Jean Anouilh .

(٣) أ) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ص ٢٦ .

ب) ميرشنت ، الكوميديا والتراجيديا ، (مرجع سبق ذكره) ص ١٥٤

(٤) چان دى لاتاى كاتب فرنسى ، كتب عن فن المأساة فى مقدمة مسرحيته شاؤول الثائر

الطغاة المقيتة ، بإختصار لا يتناول إلا الدمع والشقاء المتناهى . يجب أن تصور القصة ، ويتم التمثيل فى يوم واحد ، وزمان واحد ، ومكان واحد . لذا على الكاتب أن يحذر من أن يقدم على خشبة المسرح ما لا يمكن أن يدور عليها بسهولة وشرف .

والمأساة تنقسم إلى خمسة فصول ، بحيث ينتهى كل فصل عندما يخلو المسرح من الممثلين ، ويكتمل المعنى تماماً [1] .

٨) جان راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) [2] :

فسر راسين فن الشعر لأرسطو ، ثم تضمنت مقدمات مسرحياته بعض الأراء فى فن المسرح نقتطف بعضها :

إن المحاكاة بإثارتها لهذه الأهواء ، تُزيل ما فيها من مبالغة وإستزذال ، وتُعيدها إلى حال معتدلة متفقة والعقل . وينبغى أن نقرر أن هناك جزء من أجزاء المأساة لا يخاطب إلا العين (الديكور والملابس .... الخ) ، ثم يوجد بعد ذلك الغناء والإلقاء (أى تركيب أبيات الشعر) .

إن المأساة محاكاة لفعل ، وفعل يفترض أن أناساً يأتونه ، ولابد لهؤلاء من طباع ، أى ميول وأخلاق تجعلهم يؤتونْ هذا الفعل . ذلك أن الأخلاق والميول ، أو تهيئة النفس هى التى تصبغ الأفعال بهذا اللون أو ذاك ، وبالتالى تعد الأخلاق ويعد الاحساس أو تهيئة النفس مبدأ للأفعال .

لابد إذن ، فى المأساة ، من ستة أجزاء تؤلف طبيعتها وجوهرها : الرواية، الأخلاق ، الإلقاء والاحساس ، الديكور (وكل ما يخاطب العين) ، الغناء ، إذن المحاكاة تتم بعنصرين : الغناء والالقاء .

---

(١) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٧٦ .

(٢) *Jean Racine*

وهناك ثلاث عناصر تحاكى : الفعل ، الأخلاق ، الأحاسيس [١] . ليس من الضرورى أن تشتمل المأساة على إراقة دم وموت ، بل يكفى أن يتسم حدثها بالجلال ، وأن تتميز شخوصها بالبطولة ، وأن تثار فيها المشاعر ، وأن أثرها النهائى ذلك الحزن المهيب ، الذى يمثل جوهر ما تشيعه المأساة من متعة [٢] .

٩) جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) [٣] :

حتى الكاتب الاغريقى النبيل الذى أبدع فى تصوير الشخوص البطولية لم يتردد من جعل أبطاله يستسلمون للبكاء من شدة معاناة الألم ، إذ ذاك قال يا لنبل من يستطيع البكاء من الرجال ، ولتغرب عن وجهى يا من لك قلب بارد ، وعينان لا تدمعان ، الا لعنة الله على السعيد الذى لا يرى فى الشقى إلا مشهداً تبصره العيون [٤] . ويرى جوته أن من واجب الفن خدمة المجتميع ، وأن واجب الفنان أن يُعلم الشعب ، لأن الفن الأصيل يؤدى دوره عندما يعلم الانسان كيف يتصرف تصرفاً سليماً ، وعندما توقظ فيه الرغبة فى العمل الفعال من أجل توطيد الحقيقة والخير والجمال فى الحياة [٥] .

١٠) چون أوف جارلاند [٦] :

المأساة قصيدة كتبت بأسلوب رفيع ، تعالج أفعالاً مخجلة وخبيثة ، وهى

---

(١) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٠٢-٢٠٤ .

(٢) أ) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٠ .

ب) ميرشنت ، الكميديا والتراچيديا ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٤٦-١٤٧ .

(٣) يوهان (يوحنا) فولفاجانج جوته *Johann Wolfgang Goethe* مفكر موسوعى المانى . أسهم بقسط وافر فى تطور علم الجمال ، كان شاعراً عبقرياً ومفكراً أو فناناً ورجل دولة . إهتم بالعلوم الطبيعية خاصة التشريح والفسيولوچيا ، والبيولوچيا والچيولوچيا وعلم المعادن وغيرها من العلوم الأخرى . كان من واضعى اسس النشوء والإرتقاء .

(٤) المرجع السابق (أ) ، ص ٢٣ ، (ب) ص ١٥٠ .

(٥) م. أوفسيا نيكوف ، ز. سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ،تعريب باسم السقا ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢١ .

(٦) من القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلادى .

تبدأ سعيدة ، وتنتهى حزينة [١] .

١١) جون درايدن (١٦٣١-١٧٠٠)[٢] .

إن موت أنطونيو وكليوباترا موضوع عالجه أعظم كتاب هذه الأمة بعد شكسبير ، وجاءت كل هذه المعالجات مختلفة الواحدة عن الأخرى ، بحيث أننى وجدت فى هذه النماذج ما منحنى الثقة فى أن أجرب حظى فأمسك بقلمى كما فعل أوليس ضمن جميع الخطاب ، وإتخذ موقعى الخاص ، وأسدد منه سهامى نحو الهدف . ولا يخامرنى شك فى أننا جميعاً مدفوعون فى هذه المحاولة بالوازع نفسه ، ألا وهو روعة الهدف الاخلاقى فى الموضوع ، ذلك أن الشخصيتين الرئيسيتين اللتين تمثلهما المسرحية ، كانتا نموذجين عظيمين شهيرين للحب غير المشروع ، وكانت نهايتهما لهذا السبب تعيسة [٣] .

١٢) جوركى (١٨٦٩-١٩٣٦)[٤] :

إن المسرح عليه أن يضع نصب عينيه مهمة تربوية عليا ، عليه أن يثير إنفعالات طبقية ثورية ، ويكون الباعث المخلص المثابر الذى لا يتعب على ثقافة الجماهير ، عليه أن لا يكتفى بتصوير المآسى والصدمات الفردية ، بل يبرز الدوافع الاجتماعية لهذه المآسى وتلك الصدمات [٥] .

---

(١) أ) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٧ .
ب) ميرشنت ، اكوميديا والتراجيديا ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٤٣

(٢) *John Dŕyden* .

(٣) المرجع السابق (أ) ص ٢١-٢٢ ، (ب) ص ١٤٨ .

(٤) مكسيم جوركى *Alexei Maximovitch Peshkov (Maxim Gorki)*
من رواد القصة الروسية القصيرة ، ثم تحول إلى مجال الدراما .

(٥) أصلان فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١١٢ .

١٣) چيوفرى تثيوسر (١٣٤٥ - ١٤٠٠)[١] :

تقدم المآساة قصة بعينها ، مما تذكر لنا الكتب القديمة عن شخص تحقق له النجاح المرموق ، ثم هوى من منزلته العالية إلى شقاء ، وينتهى به الأمر إلى الهوان والبؤس [٢] .

١٤) ديوميدس (القرن الرابع الميلادى) [٣] :

المأساة سيرة أحداث تقع لشخوص بطولية ، أو شبه مقدسة ، فى مجابهة المحن [٤] . وهى تحول فى حظ البطل .

١٥) سارسى (١٨٢٧ - ١٨٩٩) [٥] :

إنى أعتقد أن واقع الحياة ، إذا أبرزناه فوق المسرح ابراز صادقاً ، قد يبدو شيئاً مكذوباً فى نظر هذا الوحش ذى الرؤوس الألف الذى نسميه الجمهور. لقد عرفنا الفن المسرحى أن نقدم لهؤلاء ما يتوهمون إنه الحق [٦] . إن

---

(١) Geoffery Chaucer من الشعراء الانجليز . أشهر أعماله حكايات كنتربرى التى كتب عام ١٣٩٧ .

(٢) أ) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٧ .

ب) ميرشنت ، الكوميديا والتراچيديا ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٤٣ .

(٣) Diomedes عالم نحوى .

(٤) المرجع السابق (أ) ص ١٧ ، (ب) ص ١٤٢ .

(٥) فرانسيسك سارسى Francisque Sercey ، ولد فى دوردون وتلقى تعليمه فى المدرسة العليا ، وزامل كل من تان Teine وابوت About عمل فى الصحافة فى جرائد الفيجارو ، والرأى القومى ، جلواه ثم فى جريدة القرن التاسع عشر . جمع مقالاته فى مؤلف بإسم ٤٠ عاماً فى المسرح فى الفترة ١٩٠٠-١٩٠٢ . كان لمدرسة المسرحية المتقنة ، أثرها فى إبراز هذا الناقد ، الذى إعتبره مثقفوا باريس عام ١٨٦٠ زعيماً للنقد ، وظل كذلك حتى عام ١٨٩٩ . ضرب على مبدأ للبناء الدرامى تحت إسم المشهد الاجبارى Obligatory Scene ، وهو مشهد تدعو الحاجة اليه عند طريق المنطق والحبكة ، ويتوقعه ويرغبه المشاهدون ، فإذا لم يجدوه سيقلقون . (رضا ، الدراما بينن النظرية والتطبيق ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٥٨) .

(٦) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣١ .

مسرحية بلا جمهور شيء لا يمكن تصوره [١] .

١٦) القديس سيبريان (٢١٠-٢٥٨م)[٢] :

نتعلم الزنا من رؤية تمثيلية ، والشر المسموح به علانية له من السحر ما يحدث معه أن بعض النسوة جئن إلى المسرح وهن عفيفات ، يخرجن وهن فاجرات [٣] .

١٧) شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦):

وهكذا نسج العقل هذه المرثية للعنقاء واليمامة ، صنو السمو ، نجمين فى الحب ، وجعل منهما نشيداً للجوقة فى مشهدهما الحزين الفاجع [٤] .

١٨) شونهاور (١٧٨٨-١٨٦٠)[٥] :

المأساة أسمى ألوان الشعر ، إنها ترينا الجانب الرهيب من الحياة ، الآلام التى لا تسمى ، قلق الانسانية ، وإنتصار الأشرار ، وهزيمة العادل البرئ ، إنها تصوير للعذاب الإنسانى [٦] .

١٩) شيلر (١٧٥٩-١٨٠٥)[٧] :

يرى أن المسرح مدرسة للفضيلة قادرة على تلقين احترام الحرية والكرامة

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٦ .

(٢) أبو الكنيسة اللاتينية . كتب ٢٥٠ مقالة ندد فيها بالمسرح .

(٣) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٣ .

(٤) أ) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦ .
ب) ميرشنت ، الكوميديا والتراچيديا ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٥٤ .

(٥) Schopenhouer فيلسوف ألمانى ، ألف عام ١٨١٩ كتاباً بإسم العالم كإرادة وفكرة. كان معاصراً لهيجل .

(٦) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٨٦ .

(٧) يوهان كريستوف فريدرك فون شيلر Johann Christoph Friedrich Von Schiller كاتب مسرحى وشاعر ألمانى . كتب مؤلفاً بإسم المسرح بإعتباره مؤسسة أخلاقية.

الانسانية . إنه أكثر من أية مؤسسة عامة ، مدرسة للحكمة العملية ، ودليل للحيـاة المدنية ، ومفتـاح لا يخطئ ، يفتح أكثر من حرق النفس البشرية حرية [١] .

٢٠) شيشيرون (١٠٦-٤٣ ق.م.) [٢] :

المسرحية فى رأيه نسخة من الحياة ، مرآة للعادة ، صورة منعكسة للحقيقة والواقع [٣] .

٢١) فردیناند برونتير (١٨٤٩-١٩٠٦) [٤] :

فى عام ١٨٩٤ وضع قانوناً بإسمه يقول فيه :

إن المسرح عموماً ليس شيئاً إلا هذا المكان الذى تتطور فيه الارادة البشرية التى تهاجم كل ما يقيمه فى طريقها القدر أو الحظ أو الظروف ، من عقبات .

ثم عاد وحدد رأيه بقوله :

المسرحية هى إبراز أو تصوير لإرادة إنسان فى صراعه مع القوى الغامضة ، أو القوى الطبيعية التى تحيط بنا ، وتستخف بشأننا ، إنها واحد منا قذف به حياً فوق خشبة المسرح ضد القضاء والقدر ، ضد القانون الاجتماعى ، ضد واحد من زملائه من بنى البشر ، ضد نفسه إن إقتضى الأمر ، ضد إهتمامات أولئك الذين يحيطون به ، وضد أهوائهم وحماقاتهم وأضغائهم .

إذن الإرادة هى الخصيصة الأولى من الخصائص المميزة للمسرحية عند

(١) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦ .
(٢) ماركوس تولليوس شيشرون ، من أشهر خطباء عصره .
(٣) نيكول ، علم المسرحية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦ .
(٤) كان ناقداً وفيلسوفاً من أنصار ماعة الكلاسيكية الجديدة ، ومن الد أعداء زولا ومفهومه عن الطبيعة .

برونتيير [1] . ويرى برونتيير أن القضاء والقدر يجعل الدراما مستحيلة ، فالدراما تكمن فى محاولات الإنسان لسيادة المجتمع المحيط به [2] .

٢ ٢) فليب سيدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) [3] :

المأساة الرفيعة هى تلك التى تسهم فى فتح الجراح ، وكشف ما تحت النسيج ، وتجعل الملوك والعظماء فى خشية أن يصبحوا طغاة ، وتكشف أخلاق الطغاة وطبائعهم ، وهى التى تثير مشاعر الشفقة والرثاء ، وتكشف لنا عن زوال الدنيا والأسس الواهية التى تقوم عليها القصور [4] .

٣ ٢) فيسفولد مايرهولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠) [5] :

يستطيع المسرح أن يلعب دوراً ضخماً فى تغيير كل ما هو موجود [6] . إنه المسرح الذى يهيئ للمتفرج المناخ المناسب لإطلاق قدراته التخيلية ، وهو أيضاً مسرح الاسلوب (الصياغة) لا مسرح المحاكاة ، وإعادة إكتشاف الواقع داخلياً وخارجياً [7] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٠ .
(٢) رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٦٤ .
(٣) Sir Philip Sidney من الشعراء الانجليز الذين إتصفوا بالرومانسية ، أشهر أعماله أركيديا التى نشرت عام ١٥٩٠ .
(٤) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٧ ، ميرشنت ، الكوميديا والتراجيديا ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٤٤ .
(٥) Vesvolod Meyerhold ولد فى روسيا لأبوين ألمانيين لذا سمى كارل تيودور ، كازيمير ، ثم تجنس بالروسية وإعتنق المذهب الارثوذوكسى وسمى نفسه فيسفولود . عمل بمسرح الفن أربع سنوات ثم تركه لمعارضته لأسلوب استانسلافسكى .
(٦) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٣٩ .
(٧) أردش ، المخرج فى المسرح المعاصر ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٣٩

٢٤) كوليردج (١٧٢٢-١٨٣٤) [١] :

إن المسرحية ليست نسخة من الطبيعة ، بل هى محاكاة لها [٢] .

٢٥) كيركيجورد (١٨١٣-١٨٥٥) [٣] :

لا يعرف البطل التراچيدى تبعة العزلة الموجعة ، ففى المرتبة الثانية يجد العزاء فى قدرته على البكاء والندب مع كليتمينسترا وافيجينيا ، فالدموع والبكاء يخفف من حدة الألم ، أما الزفرات المكتومة فعذاب مقيم [٤] .

٢٦) ليون دى سومى (١٥٢٧-١٥٩٢) [٥] :

الدراما مجرد محاكاة لحياة البشر ، تهاجم الرذائل وتبغضها ، وتمجد الفضائل لحص الشعب على رتباعها ، ويتعين على المأساة والملهاة أن تمنحنا المتعة . إن الشخصيات الرئيسية فى المآسى ، شخصيات ملكية جليلة، تتحدث بلغة جادة ، وتخوض غمار أفعال مروعة يعبر عنها بزسلوب يناسب عظمتها .

---

(١) *Samuel Taylor Coleridge* كاتب وشاعر انجليزى ومن رواد الرومانسية ، له محاولاته فى مجال المسرح وأثرت الثورة الفرنسية فى تفكيره فكتب عام ١٧٩٤ مسرحية بإسم سقوط روبيسبير ، وتعددت محاولاته المسرحية .

(٢) نيكول ، علم المسرحية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢ .

(٣) *Kierkegaard* من فلاسفة الدينمارك ، درس اللاهوت ، تعددت كتاباته ورغم ذلك فقد اتسمت بإيمانه بأهمية -رية الاختيار للفرد وحكمه على الأمور وإتخاذ القرار فى مواجهة آراء الآخرين .

(٤) أ) ليتش ، المأساة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٣ .

ب) ميرشنت ، الكوميديا والتراچيديا ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٥١ .

(٥) *Leone De Sommi* كاتب ريطالى ، عمل مستشاراً مسرحياً فى بلاط مانتوفا فى النصف الثانى من القرن السادس عشر . عالج الكتابة المسرحية والأداء ، وكتب فى الإضاءة حوارات متبادلة بين شخصيتين . كانت كتاباته إرهاصة بفكرة المخرج بالمعنى المعاصر . (أردش، المخرج فى المسرح المعاصر ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٨-٣٩ .

إن النهاية السعيدة أو المفجعة لا تمنح القصيدة صفتها الهزلية أو المأساوية، الفرق يكمن فى نوع الشخصيات والمواقف .

إن الشعر أنسب للعظمة التى تولد الإنطباع المأساوى ، كما أن الجلال المرتبط بالموضوع يستلزم لغة أكثر ثقلاً وإيقاعاً من لغة عامة القوم [١] .

٢٧) ليسينج (١٧٢٩ - ١٧٨١)[٢] :

الدراما يجب أن تكون لها أصل اجتماعى ، يجب أن تتعامل مع أشخاص يكون موقفهم من الحياة وسلوكهم الاجتماعى مفهوماً للمشاهدين حتى يتعاطفوا معهم اجتماعياً .

إن قواعد التكنيك سيكولوچية ، ولا يمكن فهمها إلا إذا فهمها كاتب المسرحية نفسه [٣] .

٢٨) ماريفوه (١٦٨٨ - ١٧٦٣)[٤] :

«...... مآسى تلقى فى شكل حواره ، وابطالها قوم رقاق ، تهيج نفوسهم بالتناوب هيجاناً رائعاً ، أو مجرمون نبلاء تدعو عزة نفسهم إلى الدهشة ، وفى جرائمهم شىء من العظمة ، وإذا لاموا أنفسهم عليها ،

---

(١) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٧٢-١٧٥) .

(٢) جوتولد افرايم ليسينج *Gotthold Rphraim Lessing* مؤسس علم الجمال الالمانى ، وناقد ادبى ، دعى إلى العودة إلى الكلاسيكية الحقيقية لا الزائفة ، لذا هاجم الكلاسيكية ، مثقف متعدد الجوانب ، موسوعى الدراسة ، فإلى جانب ما سبق ، درس اللاهوت وفقه اللغة ، والطب والعلوم الطبيعية . كان أول مفكر ألمانى يطرح مسألة شعبية الفن ، كما حارب الصمود كأساس أخلاقى للسلوك الانسانى وأعلن أن كل ما هو جامد ثابت هو غير مسرحى . من أشهر كتبه الأدب المسرحى فى هامبورج ١٧٦٧-١٧٦٩ (سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٦٩-١٧٠) .

(٣) رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١١٣ .

(٤) بيير كارلييه دى شامبلان دى ماريفو *Pierre Carlet De Chamblain De Marivaux* .

فعلوا ذلك فى كثير من الشهامة ، ماذا أقول ؟ أبطالها بشر بهم مواطن ضعف تستوجب الاحترام ، يقتلون أنفسهم أحياناً بجلال يدعو إلى الإعجاب ، بحيث لا يمكن أن يراهم المرء دون أن يتأثر أويبكى من فرط المتعة [١] » .

٢٩) هانز ساكس (١٤٩٤-١٥٧٦) [٢] :

على المسرح أن يصور حكاية ما . بما أمكن من الوضوح ، حكاية لها بداية ووسط ونهاية ، يمكن ان تحدث بالفعل تحت سمعنا وبصرنا [٣] .

٣٠) هوجو (١٨٠٢-١٨٨٥) [٤] :

إن المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة . والصورة التى تعكسها مرآة الواقع رغم صدقها إلا أنها صورة لا حيوية فيها ، فقيرة ، ويرى أن تكون المسرحية مرآة بؤرية تجمع وتكثف [٥] .

٣١) هوراس (٦٥-٨ ق.م.) [٦] :

يرى أن وظيفة الشعر هى التعليم ، وعلى ذلك فإن الصلة بين الشاعر والجماهير التى يخاطبها تشبه الصلة بين المدرس والتلاميذ ، كما

---

(١) أصلان ، فن المسرح ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣١٨ .

(٢) *Hans Sachs* .

(٣) رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١١٨ .

(٤) فيكتور هوجو *Victor Hege* تحول إلى الرومانسية تحولاً مفاجئاً وأعلن ذلك فى مقدمة مسرحية كرومويل عام ١٨٢٧ . لذا فهو يمثل إحدى الحلقات الهامة فى تيار الرومانسية .

(٥)

(٦) *Q. Horatius Flaccus* ويكتب أحياناً *Horce* شاعر رومانى ، كتب نظريته فى فن الشعر ما بين عامى ٢٤-٧ ق.م. والتى نادى فيها بأن غاية الشعر الإفادة والإمتاع . وهو يرى أن التناسب وحسن الذوق والإنسجام لا يمكن إهمالها . إعتبر هوراس أصل الفكر العملى عن الفن .

أنـه يرى أن غاية الشعر الإفادة والإمتاع أوإثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد [١] .

وعن المسرحية يقول :

إما أن تجرى حوادث الدراما فوق المسرح وإما أن يروى نبأ وقوعها . إن ما ينتهى إلينا عن طريق السمع ليفعل فى النفس فعلاً أضأل من فعل ما يقع تحت العين الأمينة فيتثبت منه المشاهد بشخصه [٢] .

والمسرحية لا يجب أن تتجاوز أو تقل عن خمسة فصول ، ولا يتدخل فى سياق الدراما إله إلا إذا كانت هناك عقدة تستدعى تدخله ، كما يلزم ألا يشترك ممثل رابع فى الحوار ، والكورس ممثل يغنى بين الفصول ليخدم غرض الرواية ، وينتصر للخير ويجد بالنصائح الأخوية ، وليلو عنان الغاضبين، وليثنى على الضعفاء وليمتدح المائدة المتواضعة ، وليمجد العدالة والقانون ، وليكتم ما أسر إليه ... الخ [٣] .

إن أساس نظرية هوراس تجمعها كلمة واحد وهى اللياقة [٤] .

٣٢) وليم أرثر چونس :

وقد وضع چونس قانوناً جديداً للمسرحية ، يتلخص فيما يلى :

«تنشأ المسرحية حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص فى تمثيلية، وهم واعون لهذا الصراع أو غير واعين له وبين شخص معاد ، أو لظروف أو حظ مناوئ . ويكون هذا الصراع فى كثير من الأحيان أشد عنفاً إذا كان الجمهور على علم بأسباب المشكلة التى تثيره [٥] » .

---

(١) هوراس ، فن الشعر ، ترجمة د. لويس عوض .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٢ ، فقرة ١٧٩ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ ، فقرة ١٨٩-٢٠١ .
(٤) رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٨٢ .
(٥) نيكول ، علم المسرحية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٤ .

مما لا شك فيه أن الحدث هو عصب الدراما ، إذ أنه فى رأى الدكتور سمير سرحان «يتكون من موقف أساسى يتطور إلى ذروة معينة وعلى الكاتب أن يجد موقفاً مركزاً بطبيعته ويشتمل على عناصر الصراع» .

على أية حال ، يكون الصراع بين شخصية أو مجموعة أخرى من الشخصيات ، أو صراع بين الشخصية ونفسها .

إذن ، الحدث يحتوى عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل ، وتصارع الإرادة إلى أن يصل إلى الذروة . ولا ننسى أن الحدث لا ينفصل عن الشخصية فالصراع الذى يدور فى أعماق الشخصية يخلق الموقف ويطوره ، وعلى ذلك فالشخصية صانعة الحدث .

المأساة الإغريقية :

فى حديثنا عن المأساة نركز على المأساة الاغريقية بصفة خاصة ، كنموذج تاريخى تلقيناه ، بل وكانت هذه المأساة سبباً فى أن يضع أرسطو قوانينه وقواعده التى إعتبرناها إلى وقت قريب ، أساساً لتقييم كل عمل فنى .

وقبل أن نسترسل فى تفاصيل المأساة والقوانين التى تحكمها ، فإننا نقف عند عدة نقاط هامة :

★ الأولى : إعتماد المأساة الإغريقية كثيراً على الآلهة وأفعالها ، وردود أفعالها ، وأثر ذلك على الإنسان الفرد ، وتصرفه أمام هذه القوى الغيبية ، لذا فمن الضرورى التعرف على الهة اليونان وأنسابهم وإختصاص كل منهم ، فما من مسرحية خلت من هذه الالهة .

★ الثانية : التعرف على نشأة المأساة وجوهرها وموضوعاتها بشكل عام .

★ الثالثة : وبرغم ما وضعه أرسطو من قوانين إعتبرها البعض أساساً لنظرية الدراما ، فإن أرسطو ونظريته ما هما إلا نتاج أفكار كتاب المسرح

الإغريقى ، الذين وضعوا القوانين والأسس وجاء أرسطو بعدهم ليستنبطها فى شكل قواعد إستخلصها من ثنايا المآسى التى قدمت قبل ولادته بقرون، ولتصبح هذه القواعد فيما بعد معياراً لكل كاتب وناقد فى عصرنا الحديث .

★ الرابعة : برغم هذا التقنين ، نرى أن مثل هذه القواعد ، يمكن أن تكون للإسترشاد ، وهى غير ملزمة لكاتب موهوب ، فقد يأتى هذا الكاتب بقانون جديد يفرض نفسه . على أية حال ، من الخير ألا يبدأ الكاتب من فراغ

★ الخامسة : قرر أرسطو أن المأساة الاغريقية تعتمد أساساً على الحبكة وسمى الحبكة روح التراچيديا . ومما لا شك فيه أن هناك إتصال بين الحبكة والشخصية .

★ السادسة : أطلق بعض النقاد على المأساة الاغريقية أسماء عديدة ، فمن سماها مأساة المصير ، أو مأساة القضاء والقدر كدلالة على تأكيد دور القوى الخارجية وما تفرضه على الشخصيات من مواقف مأساوية .

★ السابعة : إن تصنيف أرسطو للمأساة يتمثل فى كونها محاكاة لفعل نبيل ، جاد ، كامل ، جليل ، ذو حجم معين . ويرى أرسطو ، أن البطل يعانى تغيراً فى الحظ أو إنقلاباً من حال السعادة إلى الشقاء ، بل ممكن أن يكون هذا الإنقلاب كارثة تنتهى بموت البطل أو غيره من الشخصيات.

على أية حال إتفق النقاد على أن كلمة تراچيديا مشتقة من كلمتين إغريقيتين ، كلمة تراجوس وتعنى ماعز وكلمة أويدى وتعنى أغنية . وقد أرجعو ذلك الارتباط ، لتلك الاحتفالات الدينية التى كانوا يقدمون فيها الماعز قرباناً للآلهة ديونيسوس . ومع ذلك هناك من يقول أن الارتباط بسبب

ملابس الجوقة ، إذ كانوا يرتدون جلود الماعز أثناء العرض . ولكن يبقى السؤال ، كيف نشأت المأساة ؟ .

نشأتها [١] :

ما من شك أن المأساة الاغريقية قد مرت بمراحل متعددة إلى أن أصبحت بالصورة التى وصلتنا ، ولما كانت مراحل التطور قد بدأت ببذرة وإنتهت اليوم إلى شجرة وارفة الظلال ، فإن من الضرورى لمن يرغب دراستها ، العودة إلى البدايات الأولى والأصول التى إستقت منها المأساة شكلها الحالى .

بادئ ذى بدء ، نستعرض بعض الآراء التى أثيرت حول نشأة المأساة الاغريقية ، ثم نخلص إلى الرأى الذى نعتقد بصحته .

الرأى الأول :

وينادى به **رد جواى** ويؤكد فيه أن هناك صلة أكيدة بين المأساة الإغريقية والاحتفالات التى تقيمها الشعوب حول قبور أبطالها الخالدين .

الرأى الثانى :

ويراه أرسطو وتؤيده مجموعة من العلماء أمثال : دكتور فافنل ، جين هاريسون ، دايتريش ، جلبرت مورى ، كوك . هذا الرأى يقول بأن الاحتفالات الدينية التى تقام فى أنحاء اليونان من أجل عقيدة الإله ديونيسوس [٢] ، إله الحصاد والثمار والنماء والكروم ، هى الأساس الأول

(١) لطفى عبد الوهاب يحيى ، اليونان ، مقدمة فى التاريخ الحضارى ، مركز التعاون الجامعى، ١٩٨١ ، ص ١٨٩ وما بعدها .
عبد المعطى شعراوى ، الفرس لايسخيلوس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ١١ وما بعدها .

(٢) لمزيد من التفاصيل عن هذا الإله ، راجع الفقرة الخاصة بالعقيدة الدينية الاغريقية ، ص ١٠١ وما بعدها .

للمأساة الإغريقية ، وقد تعددت أسماء هذا الإله ، ومن بين الأسماء الشائعة له باخوس .

إذن وفقاً للرأى السابق تكون إستعراضات وأغانى الديثيرامبوس أو العروض الغنائية الجادة ، هى البداية الحقيقية للمأساة . فما هى حقيقة هذه الإستعراضات والأغانى ؟

هى نوع من الشعائر الغنائية الجادة تنشدها مجموعة المحتفلين بالإله ، يرون فيها قصة معبودهم ، ويصورون أسطورته ومعاناته وآلامه التى كابدها ، وأفراحه .

كانت مثل هذه الشعائر مصحوبة بالرقص ، وبالإفراط فى الشراب والمأكل ، مما جعلها مشاهد متحررة من كل قيد أخلاقى ، بل ومن مظاهرها حمل تماثيل عضو الذكورة كرمز للإخصاب والنشوة الحسية والروحية ، وكأنهم بذلك يتوحدون مع الإله ديونيسوس .

ورغم تسليمنا بالرأى الثانى وتقديرنا لوجاهته ، لكننا نعتقد أن الجمع بين الرأيين له وجاهته أيضاً ، وبذلك تكون صور الإحتفالات سواء للإله ديونيسوس أو للأبطال الشعبيين هما الأساس الفعلى للمأساة الإغريقية .

كانت البداية فى رأى البعض فى مدينة كورنثة ، ومنها إنتقلت مظاهر الاحتفال إلى أثينا ، وهناك بدت معالم هجرة هذا الشكل البدائى ، وظهور أول بوادر التطور نحو شكل أكثر نضوجاً ، ولعل من أهم هذه التطورات الإقلاع عن طريقة السرد وظهور المقاطع التى تصور كل منها موقفاً مستقلاً بذاته وعرفت بإسم الإستروفى Strophai أى شطرة و دورة ، والمقطع المقابل وسمى الأنتى ستروفى Anti Strophai جواب الشطرة أو دورة مضادة ، وهو يمثل الجانب الآخر من الفكرة أو الموضوع . وبذلك تحول سرد المنشدين من أفراد الجوقة إلى حوار مباشر وغير مباشر بينها وبين واحد

منهم ، يقوم بالشخصية الدرامية ، وعرف بإسم الهيبوكريتيس ، أى المجيب أو المفسر ، أو الشخص الذى يدعى دور شخص آخر .

كان ثيثبس هو صاحب هذا التطوير ، ثم توالت بعده التطورات التى شهدتها المأساة على أيدى كتابها العظام . أيضاً ، يمكن القول بأن القرن الخامس قبل الميلاد ، قد شهد تطوراً آخر للمأساة الإغريقية ، وضح فى مظهرين :

★ الأول : ويتعلق بشكل المأساة : إذ ظهر الممثل الأول ثم تبعه ظهور الممثل الثانى والثالث ، بالإضافة إلى مجموعة الجوقة المنشدة . وترتب على ذلك :

١) زيادة مساحة الحوار على حساب الأناشيد والأغانى .

٢) إبراز الصراع بين وجهات النظر المتباينة .

★ الثانى : ويتعلق بمضمون المأساة : إذ تعدد الموضوعات فلم يعد التناول قاصراً على الإحتفالات بالإله ديونيسوس ، وإنما أدار المؤلفون الصراع بين الالهة والإنسان وإبراز عنصر البطولة الانسانية وبين الإنسان وقدره ، وبين الخير والشر . ثم فى ختام مرحلة الكتاب العظام إتصفت المأساة بنوع من الواقعية التى تصور الصراعات الحقيقية للإنسان مع عالمه الحقيقى الذى يعيش فيه ، وإبراز معاناته فى صراعه مع غيره من بنى جنسه ، حول النزاعات القبلية ، والتناحر حول الأرض ، أو ما إلى ذلك من موضوعات.

إذن ومما سبق يمكن أن نميز فى تطور هذه النشأة بين مرحلتين :

★ الأولى : مرحلة إرتباط المسرحية الاغريقية بالديانة أو المعبد إذ كانت مظهراً من مظاهر الإحتفال بالآلهة ، وعلى ذلك يكون أهم عيدين فى هذا الصدد هما :

١) عيد الديونيزيا *Dionnysia* : عيد يقام فى موسم الربيع إحتفالاً بديونيسوس اليوثيريوس ، أى ديونيسيوس الحر أو المتحرر . أدخل بيستراتوس عام ٥٣٤ ق.م. هذه العبادة نقلاً عن قرية اليوثيرا . كان ديونيسيوس فى هذه القرية يسمى ميلانايجيس أى المتدثر بجلد ماعز أسود .

كان أهل المدينة يجتمعون فى هذا العيد وهم يحملون تمثال الإله من ضريحه فى اليوسيس إلى المعبد فى الاكاديمية وتحت سفح الاكروبوليس [1] وعندما يصل الموكب إلى البقعة المقدسة المشتملة

---

(١) الأكروبوليس *Acropolis* : للكلمة معنيين ، الأول منها وهو أعلى ربوة محصنة فى المدينة الإغريقية ، ويمكن أن تعنى المدينة العالية . اما المعنى الثانى فهو قلعة أثينا . والكلمة منسوبة إلى ربوة أكرا ، وتشير اليوم إلى القلعة القديمة فى مدينة أثينا ، حيث قصر الملك . ثم أصبحت فيما بعد أهم مركز دينى فى المدينة ، له مدخل على الطريق المقدسة ، يبدأ من وسط المدينة وينتهى بأعمدة البروبيلاى *Propylaion* الدورية والايونية . والبروبيلاى هو مدخل يحتوى على ستة أعمدة دورية ، وكان يجذب الأنظار لإحتوائه على التمثال البرونزى للربة أثينا بروماخوس أى الربة المحاربة . بناه منسكليس *Mnesicles* حوالى عام ٤٣٥ ق.م. أى فى عهد بركليز كما تم بناء العديد من المعابد فيها *(Edward Tripp, Classical Mythology, NewYork, New American Libary, 1970, p. 10)*

ويلاحظ أن الأكروبوليس يتكون من جزئين :

الأول : البارسينون *Parthenon* وهو يقع إلى يمين الاكروبوليس ويتكون أيضاً من بهوين ملتصقين من الخلف ، أحدهما ناحية الشرق ويسمى الخلوة لإحتوائه على تمثال أثينا بارثينوس ، أما الآخر هو ناحية الغرب ويسمى قاعة الربة العذراء . إستخدم الإغريق الرخام الابيض فى تشييده ، كما سقفوه بالخشب . وقد أمر بريكليس عام ٤٧٧ ق.م. ببناءه تحت إشراف كل من أكتينوس *Actinus* وكليكراتيس *Callicrates* ، وقد إستفادا فى تصميمهما بالطراز الدورى *Doric Order* وجمعا ما بين التوازن الانشائى والتوازن الجمالى . إستغرق بناءه عشر سنوات . (عكاشة ، المعجم الموسوعى ، ص ٣٥٠) .

الثانى : الأرخيتيوم *Erechtheum* ويقع على يسار الاكروبوليس . أعيد تشييده عام ٤٢٧ ق.م. فى ذات المكان الذى كان فيه المعبد قبل أن يدمره الغزو الفارسى ، جاء تصميمه على الطراز الأيونى *Ionic Order* . ويعتبر موقعه موقعاً أسطورياً ويحمل له الناس ذكرى ، إذ وقع خلاف بين كل من بوسيدون وأثينا حول إقتسام أتيكا . وتبارى الاثنان كى يفوز أحدهما بالاقليم ، فقدما خدمات جليلة لأثينا إذ دق بوسيدون الصخر بحربته ، فإنشق عن حصان وتدفق ينبوع ماء مالح ، بينما زرعت أثينا لأهل المدينة شجرة زيتون مقدسة (المرجع السابق ص١٤٨)

على المعبد والمسرح ، يتجلى الإله لعابديه الذين يحملون عضو الذكورة *Phailos* رمز الخصوبة ويقدمون القرابين فى المعبد المقام على الجانب الجنوبى للأكروبوليس . بعد ذلك يحمل التمثال إلى المسرح ليشهد الاله التمثيل الدرامى ، الذى يشمل على أغان جماعية *Lyric* تغنيها الجوقة من الرجال والنساء ، كما تقدم المآسى والملاه [1] .

٢) عيد اللينايا *Lenaea* : من الأعياد المحلية لشعب أثينا يقام إحتفالاً بديونيسيوس ونسبة له . يقام هذا العيد فى الجزء الغربى من الاكروبوليس وفى أيام الشتاء ، ويعرف بعيد المعاصر التى تعصر فيها الأعناب .

كان تقديم المسرحيات من بين الطقوس فى هذا العيد [2] .

★ الثانية : برغم كون الدين من العناصر الأساسية فى حياة كل إغريقى ، وما فرضته هذه الحقيقة بجعل الديانة والمعتقدات هى محور الأعمال الفنية فإن المسرح ، قد تمكن من الانفصال عن المعبد ، وأقام إحتفالاته بعيداً عنه ، وقدم لجماهيره قضايا إنسانية متشابكة مع القضايا الدينية ، مع اختلاف فى التناول عن المرحلة الاولى .

ب) جوهرها :

يقول البعض على سبيل التبسيط أن المأساة هى كل مسرحية تنتهى نهاية حزينة . مثل هذه البساطة لا يمكن أن تؤدى إلى الوصول إلى تعريف صحيح للمأساة ، إذ أن هناك مسرحيات فكاهية تنتهى نهاية حزينة ، بينما

---

(١) لويس عوض ، نصوص النقد الأدبى ، جـ١ الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ ص ٣٥٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٣٩ .

هناك مآسى تنتهى نهايات سعيدة .

إن المأساة تعتمد على رؤية للحياة ، كما أنها تنشد الصدق وسط عالم غامض مجهول غير ذلك العالم الذى نعرفه ، عالم نحتفظ له فى نفوسنا بمكانة ، ويؤثر فينا بما يعكسه من سرية وغموض .

إن المأساة ، صدام الإنسان مع ذلك المعنى الكبير المطلق ، النهائى ، الذى يجسد ذلك العالم الغامض ، فالمواقف الدرامية الاساسية تعطينا نتائج، وبإمعان النظر فى هذه النتائج سنلاحظ أنها نتائج لقوى مريضة ، وإنسان هذه المواقف ، إنسان مكبل ، يوشك أن يضيع بسبب صراعه ، لبروميثيوس الذى أمر زيوس بتكبيله عقاباً له . ورغم هذا الصراع ، فإن هناك بارقة أمل خاطفة ، وإشعاع من المعانى . إن المأساة تصور لنا الإنسان وسط هذا العالم، وتجسد لنا سلوكه فى أرقى لحظات حياته ، ورغم كونه العوبة فى يد القدر فإن البعض يراه أسمى من ذلك القدر .

إن رؤية الانسان فى مثل هذه المواقف المأساوية ، تجعل المشاهد يتطهر ، ويخرج من المسرح إنساناً أفضل مما كان قبل دخوله لمشاهدة العرض .

ولما كانت المأساة هى جوهر المسرح الإغريقى ، والجوقة هى جوهر المأساة فإن المأساة فى جوهرها إن هى إلا العرض المسرحى للموضوعات التى تتناول العلاقة بين الله والكون والبشر ، وما يترتب على هذه العلاقة من مشكلات تثور كالخير والشر ، الوجود والعدم ، الموت والحياة ، وكما نرى كلها مشكلات ذات طابع ميتافيزيقى ولها صفة الخلود وهذا هو سر قوة المأساة اليونانية .

ج) موضوعاتها :

مقدمة :

لاحظنا عند حديثنا عن النشأة ، مدى الارتباط بين المأساة الإغريقية

والمعبد ، فقد صبغ الدين هذه النشأة ودارت المحاولات الأولى حول الاحتفالات بأعياد الآلهة ، وبالتالى فإن قصة الإله ديونيسيوس هى محور العمل الدرامى الإغريقى .

ظل الموضوع الدينى أثيراً لدى الجمهور الإغريقى لفترة طويلة ، ولا أدل على ذلك من تلك الحادثة التى حفظها التاريخ عن المؤلف فرونيخوس ، الذى قدم لجماهير المسرح الإغريقى مسرحية تاريخية تدور حول هزيمة الإغريق على يدى الفرس ، وسقوط مدينة مليتوس عام ٤٩٤ ق.م. ، فرفضها الجمهور ، بل وثار على مؤلف العرض وترك المسرح .

ولكن لم يستمر الحال طويلاً فقد تطور التناول الدرامى للموضوعات ، وأصبح المؤلف أكثر حرية عن ذى قبل ، فنجد مؤلفاً مثل اسخيلوس ، يتناول موضوعاً تاريخياً معاصراً حول حرب الإغريق مع الفرس وهو ذات الموضوع الذى طرقه فرونيخوس من قبل ، ورفضته الجماهير ، ومع ذلك يمكن أن نقرر أن الموضوع المستقى من حادثة تاريخية معاصرة لم يجد إلا قبولاً محدوداً لدى الجماهير الإغريقية .

ولما كانت الاساطير هى إحدى الروافد التى صبت فى تيار المأساة الإغريقية ، فإن الباحث يستطيع حصر ما تدور حوله هذه الأساطير من موضوعات تتعلق بالانسان والطبيعة من حوله ، والآلهة المسيطرة عليه . كانت هذه الأساطير هى الواقع الذى عاشه الشعب الإغريقى يوماً ما ، بل وأكثر من ذلك ، جعل منها ذلك الشعب مستودعاً لعلاقاته المتشابكة فى كل صورها ، أحزانه وأفراحه ، حروبه وصداقاته ، مواقفه تجاه الحياة ، لذلك نجد أن المؤلفين قد طرقوا موضوعات قومية تتعلق بأبطالهم العظام ، الذين ورد ذكرهم فى الأساطير ، وعلى لسان شعراء الملاحم ، كذلك الملوك ، بل أداروا صراعاً بين الآلهة والإنسان ، وبين الإنسان والقوى الغيبية ممثلة فى قدره ، ثم تطور الأمر إلى إستلهام الحياة المعاصرة كموضوع عام

للمأساة الإغريقية .

ولما كانت العقيدة الدينية والآلهة ، والابطال العظام ، والمعارك الحربية هى المادة الاساسية للمأساة الإغريقية ، فإن من الضرورى أن نتعرف على هذه الالهة ، لنلم بها وبدورها ، إذ سيرد ذكرها كثيراً فى المآسى الإغريقية ، بل وسيتدخل بعضها ليقلب موازين التسلسل ، أو يغير من حظ الأبطال . أيضاً من الضرورى إستعراض أهم المعارك الحربية ، سواء أكانت برية أو بحرية ، مع تقصى أسبابها ، وتحديد فترات بداياتها ونهاياتها ، إذ قد يختلط الامر على البعض عندما يجد مثلاً مؤلفاً مثل فرونيخوس يتناول الحرب بين الفرس والإغريق ، ثم يعود إسخيلوس ليتناول نفس الموضوع ، وفى الاولى يهزم الفرس الإغريق ، أما فى الثانية ، فينتصر الإغريق على الفرس . بالطبع الزمن مختلف ، والعصر أيضاً .

١) العقيدة الدينية الإغريقية وآراء الفلاسفة والآلهة :

إن الباحث فى العقيدة الدينية الإغريقية سيجد أنها عقيدة بدائية ، ولم تكن واحدة ولا ثابتة . كما أنها تتميز بتعدد الآلهة ، بالإضافة إلى إرتباطها الوثيق بالشعر والشعراء كالإلياذة [١] والأوديسة [٢] لهوميروس ، وقصيدتى

(١) الإلياذة : يرجع تاريخ نظمها إلى القرن التاسع قبل الميلاد ، وقد تناولت قصة حرب طروادة التى إستمرت عشر سنوات ، وإن كان هوميروس قد إهتم بعرض احداث آخر سنة من سنى هذه الحرب بالتفصيل ، خاصة غضب أخيل وما ترتب عليه . والاسم يرجع إلى اليون Alion عاصمة مملكة طروادة . تتألف هذه القصيدة من نحو ستة عشر ألف بيت ، قسمت إلى أربع وعشرين أنشودة . وتحوى الالياذة ضمن ما تحويه من أساطير وقصص ، على دلالات للديانة والعقيدة الإغريقية ، هذا بخلاف الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعادات والتقاليد السائدة ، ونظام الاسرة فى مضمونه العام والخاص ، كما إهتمت بطرح الشرائع ونظم القوانين المتبعة .

(٢) الأوديسة : تحكى ما قد حدث لأوليس أو أوديسيوس عندما كان فى طريقه من طروادة بعد إنتهاء الحرب ، إلى وطنه . ولا ينسى هرميروس طرح ما واجهته بينيلوبى زوجته ، وولده تليماك، أثناء غيابه . إذن موضوع الاوديسة واحد ، وتتناول فقط أربعين يوماً من رحلة أوديسيوس التى إستغرقت أعواماً . إهتم هوميروس أيضاً بالعقائد الدينية ، فأظهر الآلهة فى صورة أقرب إلى الكمال إذا لم يبرز خصوماتهم أو خلافاتهم ، كما حدث فى الالياذة ، إلا بشكل =

الأعمال والايام وأنساب الآلهة لهيسود [1] .

ومن الغريب أن الشعب الإغريقى لم يختلف فى هذا الشأن عن غيره من الشعوب القديمة ، إذ عبدوا جميعاً الظواهر الطبيعية من عواصف وأنواء، ونار وظلام ، وبحار وأنهار ، ورعود وبروق ، بل أعطوا لكل واحدة من هذه الظواهر إسماً ، ونسجوا حولها العديد من القصص والأساطير التى تمجدها وتحكى عن قدراتها ومعجزاتها . ومع ذلك لا يوجد فى هذا الدين ما يشبه التعاليم الجدلية أو شيء يشبه الموعظة [2] .

إن العقيدة الإغريقية عقيدة من صنع المجتمع ، نشأت من بعض الاهتمامات والنشاطات الاجتماعية ، فكان المتعبد قبل الإله ، والطقس قبل القداسة [3] .

إن الفكرة الأولى عن هذا الاله إرتبطت بمقولة ترى أن هذا العالم بدأ مظلماً إذ لا شمس ولا قمر ، أى لا ضوء ، ويتحكم فيه إله غير محدد الشكل أو الملامح عرف بإسم كاوس *Chaos* أى الفوضى ، وتشاركه فى

= عابر . كما أنه جعل من الآلهة الأولمبية الهة عدل ، حريصين على إحقاق الحق ورفض الباطل، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على التطور الذى صاحب العقائد الدينية .

(١) له قصيدتان :

الأولى : الأعمال والايام : تتكون القصيدة من ثمانمائة بيت مقسمة إلى ثلاثة أقسام ، وقد حوت العديد من الحكم والمواعظ والقواعد الاخلاقية التى ترفض الظلم والخيانة والكسب غير المشروع ، وعاقبة كل ذلك . ولم ينسى أن يكتب عن الطرق المشروعة للكسب والإرتزاق ، ويبين عواقب الطمع والتنازع ، ويحض على القناعة والاستقامة والعدل . كما أعطى فكرة سامية عن الآلهة والاخلاق .

الثانية : الثيوجونيا *Theogeny* : أو أنساب الآلهة . أو أصل الآلهة ، وهي تعد أول محاولة فى العلم الطبيعى ، إذ حرص على بيان تاريخ الآلهة ونشأتهم وأنسابهم وأصولهم ، وبذلك تكون أقدم ثبت تاريخى عن العقيدة الإغريقية وقد راعى فى سرده تغير ما بين الأشياء من علاقات العلية كما تصورها ولكنه لم يشر إلى خالق العالم .

(٢) عبد الله حسن المسلمى ، دراسات فى المسرح الإغريقى ، ايسخيلوس ، مكتبة سعيد رأفت ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢ .

الحكم زوجته نوكس *Nyx* إلهة الليل المظلم [١] .

أنجب كاوس ابناً أسماه الظلام ايريبوس *Erebus* ، وبعد فترة ، طمع هذا الابن فى عرش ابيه ، فقام بإقصائه عن الحكم ، وتزوج أمه ، وتولى مقاليد السلطة ، مستخدماً منطق الأقوى دون نظر للإعتبارات الاسرية ولا علاقات الدم ، وكما طرد ايريبوس أبيه قام إبنه إيثير *Aether* أى الضوء ، وإبنته هيميرا *Hemera* أى النهار بالاستيلاء على السلطة أيضاً ، وعاونهما ابنهما ايروس *Eros* إله الحب فى تعمير البسيطة ، فأطلق سهامه ، فبدت الحياة على الأرض ، وكانت البحار والاشجار والطيور والحيوانات ، مما جعل جايا *Gaea* تنجب ولدها أورانوس *Uranus* [٢] إله السماء ، دون أن يقربها ذكر .

ودارت الدوائر ، وأزاح أورانوس وجايا كل من إيثير وهيميرا عن السلطة وسكنا جبل الأولمبوس ، وتناسلا ، فكان لهما إثنى عشر طفلاً من التيتانيس [٣] شكلوا خطر على ابيهم ، وخاف من أن يغدروا به أو يستولى

---

(١) سيد عمر ، محاضرات فى الآثار اليونانية ، (عبارة عن أوراق مكتوبة بالآلة الكاتبة دون أن تكون هناك بيانات الناشر أو سنة النشر) ، ص ٦ .

(٢) وتكتب أحياناً *Ouranos* .

(٣) التيتانيس *Titanes* وهم أبناء جيا وأورانوس . عددهم إثنى عشر إبنا ، منهم ستة من الذكور هم : أوقيانوس ، كووس ، كريوس ، هيبريون ، جابيت ، كرونوس . وستة من الإناث هن : تيثيس ، ثيا ، ثيميس ، منيمسونى ، فويبى ، ريا ، ويطلق عليهم اسم تيتانيد . ويعتبرن جميعاً عدا منيمسونى ، مراكز للقوى الطبيعية للسماء والأرض والبحر . ويرى د. المسلمى أنهم الرجال المغطون بالصلصال الابيض (المسلمى ، دراسات فى المسرح الإغريقى ، (مرجع سبق ذكره) ص ٧) . كان التيتانيس ذوى اجساد شامخة وقوة خارقة . عاملهم أورانوس بقوة وفظاظة . حارب المردة الآلهة ، وقد خلط البعض بين حرب هؤلاء وحرب العمالقة ، إذ أن حرب المردة كانت ضد كرونوس ، على حين كانت حرب العمالقة ضد زيوس (ثروت عكاشة، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مكتبة لبنان ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص٤٧٠) واسم التيتانيس يشمل ما سبق ذكرهم ، كما يشمل الذرية التى ولدت من تزاوج هؤلاء الأخوة والاخوات . كان مقر هؤلاء جبل أوثريس فى تساليا، ويتسلحون بالصخور الضخمة .

أحدهم على السلطة ، فقيدهم بالسلاسل وأرسل بهم إلى تارتاروس أى الجحيم [١] ، كى يأمن شرهم .

ومع ذلك نجحت جايا فى إطلاق سراح كرونوس ، أصغر الابناء وحرضته ليثور ضد أبيه ، وبالفعل أطاح كرونوس بأبيه وأطلق سراح أخوته التيتانيس ، وتزوج اخته Rhea ، وقسم العالم بينه وبين اخوته [٢] .

وهناك رأى يرى بأن عصر كرونوس كان عصراً ذهبياً ، حيث كان الوقت كله ربيعاً ، وكانت الأرض تعطى ثماراً وفيرة من الفواكه والخيرات، وبالتالى لم يكن هناك داع لأن يبذل البشر مجهوداً ليكسب قوته ، أو يسعى للعمل ، بل ترك للطبيعة القيام بهذا الدور [٣] . ويرى ذات الرأى أن هزيمة كرونوس كانت إيذاناً بتبدل الحال ، وظهر نظام تعاقب الصيف والشتاء ، وإضطر الانسان إلى السعى والعمل كى يسد رمقه .

إن التأمل فى الفكر الإغريقى بكل صوره ، سوف يكشف بذور الديانة الإغريقية ، إذ إعتادوا تمجيد القوة الخارقة التى تؤازر الإنسان إذا ما ألمت به المصائب .

---

(١) شاركهم هذا المصير أخوة لهم من ذوى الوجوه القبيحة الممسوخة ، وعددهم ستة ، ثلاثة من الكوكلوبيس Cyclopes ، إشتهروا بأن لهم عيناً واحدة تتوسط جبهتهم ، وهم عند هيسيود جن العواصف وأسماهم برونتيس Brontes أى الرعد ، وستيروبيس Stiropes أى البرق ، أما الثالث فهو أرجيس Arges أى الصاعقة (عبد الله حسن المسلمى ، قراءة فى أساطير الشرق والغرب ، ولا توجد بيانات الناشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٣٢٣) .
أما الثلاثة الآخرين فإن لكل منهم خمسين رأساً ومائة ذراع ، ويعرفون بإسم الهيكاتونخيريس. وهم كوتوس Cottus أى الغضب ، وبرياريوس Biareus أى المتحرك النشيط ، وجيجيس Gyges ذو أطراف الخنزير (المرجع السابق نفس الصفحة) . Edward Tripp, The Meridian Handbook of Classical Mythology, op.cit., p.181.

(٢) لمزيد من التفاصيل عن هذه القصة ، أرجو مراجعة ص ١٦٦ وما بعدها .

(٣) سيد عمر ، محاضرات فى الآثار اليونانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٤ .

لقد وضحت لدى هذا الشعب بعض الطقوس التى يمارسها ليقترب من هذه القوة الخارقة ، ويتقترب اليها ، كى ينال رضاها وبركتها ، فهو كإنسان محدود القدرات ، يستنجد بالقوة الخارقة ، ويعرض عليها طلبه ، ثم يقدم لها الهدايا ، وينحر على مذابح معابدها الأضاحى والقرابين ، ثم يدعوها لتستجيب .

مثل هذا الطقس ، أصبح عادة يؤديها الإغريقى كلما إشتدت حاجته لعون ومساعدة القوة الخارقة ، بل وأصبح مكان إقامة الآلهة معروفاً لكل طالب حاجة .

إذن ، كانت القوة الخارقة فى نظر الإغريقى هى المرادف الحقيقى للآلهة ، وهى من هذا المنطلق تستطيع إنجاز ما لا يستطيعه بشر ، إذ هى فوق البشر ، وهى رموز لها لغتها وإرادتها ، والعلاقة التى تربطها بالإنسان علاقة تبادل ومنفعة ، فهو كإنسان يثق بغير حدود فى أن هذه القوة الخارقة قادرة على مساعدته ، وهى من جانبها تحدد وبطريق غير مباشر ، السلوك الذى يجب أن يتبعه هذا المتضرع نحوها لتستجيب إلى دعواته وتنجز ما دعاها اليه».

تداول الإغريق القصص حول قدرات إله ما ، ونسجوا حوله العديد من الأساطير والخرافات لما أنجزه وقدمه من مساعدات للبشر ، وأصبح هناك إرتباط وثيق بين هذه الأساطير والمعتقدات الدينية الإغريقية ، ويرى جيجن أن هذه العلاقة ستبقى لغزاً دائماً ، إذ من غير الممكن التوفيق بين القسم الأكبر من الحكايات الفاضحة الجريئة التى تدور حول غراميات الآلهة ، وصراعاتهم ، وبين تصور الألوهية الذى تقوم عليه الديانة [1] .

(١) أولف جيجن ، المشكلات الكبرى فى الفلسفة اليونانية ، ترجمة د. عزت قرنى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٣٠٥ .

إن مفهوم الديانة الإغريقية يختلف كثيراً عن مفهوم الأديان السماوية ، ولعل أبرز هذه الفروق وأهمها :

١) الدين الإغريقى يفتقر إلى التنظيم الذى يسود الأديان السماوية التى نعرفها .

٢) لم يكن للدين الإغريقى نبى يبشر به ، على عكس كل الأديان .

٣) كانت الشرائع السماوية تنزل عن طريق الوحى ، ليحفظها الحفظة ، أو يدونوها .

هذه المبادئ الموحى بها تضمنت تعاليم أخلاقية ونواهى عن مخالفات أصطلح على تجنب العباد لها ، كما أن هناك قناعة لدى المؤمنين بوجود حياة أخرى يثاب فيها الإنسان أو يعاقب ويلقى جزاءه . لذا حرص المتعبدون على إنتهاج السلوك القويم كى تزيد فرصته فى التمتع بالثواب .

أما الدين الإغريقى فقد كان عبارة عن أفكار وقيم أخلاقية ظهرت على هيئة أعراف إتبعها الأجداد وآمن بها الأبناء ، هذه القيم غير مكتوبة ، ولا تجمعها دفتى كتاب مقدس ، لذا فقد كانت الفرصة متاحة لمزيد من التأمل فى سر الطبيعة ووظائف الالهة ، شريطة ألا تتعرض أفكاره الجوهرية للتحدى أو الهجوم . لقد حمل لنا التاريخ أن الكثير من الالهة تحيا حياة دنيوية ولها علاقات مشبوهة ومغامرات عاطفية ، وسلكوا سلوكاً يشبه سلوك البشر تماماً.

ترتب على إعتبار الآلهة شبيهة بالبشر ، أن قامت كما رأينا من قبل علاقة بينهم وبين المجتمع ، إتخذت هذه العلاقة شكلاً محدداً ، مثل تقديم القرابين البشرية (إفيجينيا) ، أو الحيوانية كالديوك لايكليبيوس ، ثم الصلاة وإقامة الشعائر والاحتفالات التى تأخذ أحياناً شكل الموالد التى نقيمها نحن لأولياء الله الصالحين ، وفى هذه الاحتفالات تتعدد

صور الطقوس لتأخذ شكلاً وسلوكاً محدداً يبدأ بالتضرع للإله والتوسل بتكرار إسمه وكأن المتضرع يخاطب الاله ، ثم يبدأ فى ذكر صلواته العديدة التى أقامها من أجل هذا الإله ، فى محاولة لتأكيد تقديسه للإله وإثبات ولائه له ، والتأكيد على أنه من مريديه .

وبعد هذه المقدمة يختم الإنسان تضرعه بالإستعطاف فى ذلة وإنكسار كى يستجيب الإله ، ويقضى حاجة المتضرع .

من هذا المنطلق أصبح يقين الإغريقى أن الإنسان ليس نداً للإله ، وأن هناك خط فاصل إذا ما تجاوزه البشر دفعوا ثمن هذا التجاوز ، ويجب أن يراعى الانسان حدوده وإمكانياته وأن يعى أن هناك فرق بين الإعتداد بالنفس وبين الكبر ، إذ أن نهاية التكبر دمار محقق .

٤) فكرة الديمومة والخلود ، فبرغم الهيئة البشرية التى إفترضها الإغريق لآلهتهم وطبيعتهم البشرية أيضاً إلا أن هذا الإفتراض لم يمنع من وجود العديد من الفروق بين البشر كبشر ، والآلهة كبشر ، فكما هو معروف ، تدرك الشيخوخة الإنسان ويفنى بعد زمن مقدر ومحدد ، بينما الآلهة الإغريقية دائماً ما تكون فتية لا تشيخ ولا تموت .

٥) القدرة والاقتدار ، إن قوة البشر كبشر قوة محدودة ، بينما قدرة الآلهة بلا حدود ، وتعجز قدرة الانسان على الإتيان بأقل القليل من أفعال الآلهة ، مما يجعل للآلهة سلطان أقوى وأوضح ، يجبر البشر على إلتماس العون والخضوع فى ذلة لهذا الإله الجبار ، العاتى ، القادر ، المقتدر .

٦) إتخذ الإغريق من العرافين والكهنة واسطة لإستطلاع المستقبل والتنبأ بما فى علم الغيب ، فما خلت مسرحية من عراف ينذر بأحداث مستقبلية خاصة تلك التى تدور حول حرب بين مدينتين ، أو عند نشوب خلاف حول قضية هامة مثلما حدث فى أوديب . إن إيمان الإغريق بنبوءة العراف وما يرد على لسانه أو لسان الكهنة فى مهبط الوحى فى

دلفى من رسائل إلهية مثلاً كان مثار دهشة وعجب .

على أية حال ، ترسب فى وجدان الشعب الإغريقى فكرة مفادها أن الآلهة تحرس المعايير الاخلاقية ، وأن هذه الالهة تعاقب كل من ينتهك هذه المعايير ، كما أنه تثيبه ، مثل هذا الثواب أو العقاب يمكن أن يكون فى حال حياة البشر ، أو بعد موتهم ، بل وزادت قناعتهم «بأن المعاناة قد لا تكون نتيجة حتمية لسوء السلوك بل قد تكون بسبب توارث اللعنات [1]» ، إذ قد يرتكب الاباء والاجداد آثاماً يدفع الأبناء ثمنها ، أى تقوم الآلهة بعقاب الأجيال اللاحقة من الأسرة ، فتصيب هذه الآلهة كوارث متلاحقة، ونكبات جسام ، ومن أبرز الأمثلة فى الأساطير الإغريقية ما حل بأسرة لايوس الذى تحدى الالهة ، ودفع إبنه أوديب ووالديه ثمن هذه الخطيئة .

أيضاً هناك مثل فى أسرة أتريوس حيث ظلت الجريمة تنمو وتؤدى كل منها إلى جريمة أخرى تسفك فيها الدماء ، ولم تتوقف إلا بعد أن رضيت الآلهة بما تم من إنتقام ، فوضعت نهاية لهذه اللعنة المتوارثة .

ومن العجيب أن الإغريق إنتهوا إلى أن المعاناة طريق الحكمة .

إن فكرة العقاب اللاحق تتفق تماماً مع الفكرة التى سادت الأديان السماوية ، إن الله يمهل ولا يهمل .

إن المجتمع الإغريقى ، حظى بمجموعة وفيرة من الأساطير التى ساعدت على تفسير الكثير من الافكار الغامضة والطقوس الغريبة ، وجعلت للشعائر معنى واضح . أيضاً أسهمت الاساطير فى تفسير العديد من الظواهر الطبيعية.

إن الأسطورة تراثاً شعبياً وقومياً تستند عليه الديانة الإغريقية ، مثلها فى

(١) س.م بورا ، التجربة اليونانية ، ترجمة د. أحمد سلامه محمد السيد ، الألف كتاب الثانى ، العدد ٦٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ٩١ .

ذلك مثل الاعراف التى تمتد إلى أعماق الماضى لتقيم الجسور بين القديم والجديد ، بين السلف والخلف ، وتنقل صوراً جذابة لهذه الاعراف ، مما يجعل لها أثرها المباشر على تشكيل الشخصية الإغريقية .

إن الآلهة الإغريقية وسيلة من وسائل الشعب الإغريقى فى تفسير ما لا تفسير له ، إذ أن الكثير من الظواهر قد بدا وكأنه لغز يعز على الإغريقى إدراكه ، فما كان منه إلا أن أرجع هذه الظاهرة إلى إلهه .

وكما قلنا من قبل ، هناك قناعة لدى الإغريقى بأن الالهة تراقب سلوك البشر ، وأنها تتدخل إذا ما حاد أىّ منهم عن جادة الصواب أو عبث بالقيم الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية . إنها ضميرالشعب وحارسة المعانى السامية.

ويرى بورا [1] أن الدين الإغريقى الذى بدأ مع الفرد والأسرة إنتقل إلى سيطرة دولة المدينة ، وهذا يعنى أن الدولة قد إحتفظت لنفسها بحق الأسرة ، وترتب على ذلك أن أعطت الفرد كل ما يستحقه من تقدير وتمييز ، وفى ذات الوقت إتخذت هذه المدينة لنفسها إلهاً أو إلهة يحميها ،، وأقامت له معبداً وحددت طقوس عبادته ونظمت أعياده ومهرجاناته .

نتج عن ذلك ظهور ديانات وآلهة محلية ، مما أدى إلى نمو الشعور المتزايد بالقومية الذاتية ، فكل مدينة تفخر بآلهتها ، وتفاخر باقى المدن ، فنشأت عدة محاور تحكمها عصبيات تسببت فى عدم إنصهار عناصر الأمة الإغريقية ، وأخرت الوحدة فيما بين المدن .

هذا الشعور بالفردية ، كان يتلاشى أحياناً أمام الأخطار العظمى ، فقد إتحدت المدن الإغريقية يوماً عندما حاول الفرس غزوها ، ولكن سرعان ما كانت الفردية تتضخم ويعودوا إلى الفرقة بعد زوال الخطر .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٩٥ وما بعدها .

ويؤكد بورا [1] أن الدين الإغريقى قام على الايمان بالقوة بمعناها الواسع، خاصة تلك القوة التى تحمل الانسان على إستغلال أقصى الطاقات والفرص المتاحة له ، أما الآلهة التى تجسد هذه العقيدة فقد عاونت الناس بتعزيز طاقاتهم فى كل مجالات النشاط ، وأكد الدين على جلال الفعل ومنحه حافزاً ملهماً .

واصل العقل الإغريقى بحثه حول أمور الدين والالهة ، وإزداد هذا العقل قناعة بأن الإله شىء مختلف عن البشر بل هو قوة مطلقة لا تتجزأ ، وتصبح كل الأشياء أمامه ممكنة ، بل وقال البعض من أسلاف أفلاطون أن هناك شىء ما كامن خلف الالهة وأكثر منهم قوة ، وأطلقوا على هذا الشىء اسم الضرورة . وقد رأى سيمونيدس أن الالهة ذاتها لا تستطيع أن تتصدى لهذا الشىء أو تهرب من قبضته ، إنه القدر .

وقد ظهر تيار جمع بين الضرورة والقدرة فى مسرحية بروميثيوس مقيداً لاسخيلوس ، عندما جعل بروميثيوس يقرر أن زيوس ذاته لا يستطيع أن يغير ما هو مقدر ، سواء أكانت الأقدار هى التى صنعته أو قامت به إلهات الإنتقام إمتثالاً لحكم الضرورة .

إذن ما هى العلاقة بين الفكر الفلسفى والديانة فى المجتمع الإغريقى ؟

إنها علاقة تضاد ، فالفلسفة بكل أفكارها ، حاولت الحد من سطوة الديانة . فلما كانت الخوارق التى تسود المجتمع تشكل لغزاً وقف أمامه الانسان الإغريقى حائراً ، ولم يجد له تفسيراً ولا سبباً ، فقد قام بعبادة هذا الشىء إتقاءاً لشره ، وتجنباً لإذاه .

ولكن تدخل الفكر الفلسفى ليتصدى لتفسير هذه الظواهر الطبيعية التى خشيها الانسان الضعيف وحسبها من علامات وأفعال الالهة ، فالبرق

(١) المرجع السابق ، ص ٩٧ .

والرعد وغيرها من تلك الظواهر الخارقة ، بشيء من الدراسة وإعمال العقل، أمكن للفلاسفة أن يردوها إل عللها الطبيعية ، بل أكثر من ذلك ترسب فى الفكر الفلسفى الإغريقى أن الالهة لم تكن هى الخالقة لهذا العالم ، بل هى منظمة له فحسب [(١)] .

ومع القرن السادس طرحت فكرة فلسفية تقول بوجود عقل منظم لهذا العالم . ومنذ أن ظهر إكسانوفان ، والفلسفة اليونانية تشكك فى الهيئة البشرية للآلهة ، إذ يقول الفيلسوف بوجود هيئة تختلف إختلافاً جذرياً عن هيئة البشر [(٢)] ، كما إنتقدت الفلسفة فكرة تعدد الآلهة ونادت بوحدة الإله، ومن منطلق أن الإله هو أقوى الموجودات ، وبذلك فليس هناك إلا قوى واحد يخافه الجميع . وأضاف الفلاسفة إلى ما سبق ضرورة أن تكون الآلهة أبدية ، وعليه فإنه منزه عن تلك التقلبات التى تعترى سلوك الانسان وتصرفاته .

هاجمت الفلسفة شعائر الصلاة ، وتقديم الاضاحى ،، إذ أنها وسيلة لإثارة عطف الآلهة والتأثير عليها ، وهذا فى رأى الفلاسفة محاولة من البشر لإغراء الالهة كى تغير قرارها أو تنحاز لمقدم القرابين والهدايا ، وبالتالى فهى إهانة لهذه الآلهة وإتهام لها بالإرتشاء .

وبذلك نجحت الفلسفة فى قطع كل إرتباط بين الأسطورة والدين .

آراء بعض الفلاسفة فى الآلهة :

١) أكسانوفان (٥٧٠ - ٤٧٩ ق.م.) :

يرى أنه «لا يوجد غير إله واحد ليس مركباً على هيئتنا ، ولا مفكراً مثل تفكيرنا ولا متحركاً ولكنه ثابت ، كله بصر وكله سمع ، يحرك الكل بقوة

(١) المرجع السابق ، ص ٨٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

عقله وبلا عناء» . ويذكر أرسطو أن اكسانوفان نظر إلى مجموع العالم وقال «إن الأشياء جميعاً عالم واحد» ودعا هذا العالم الله [١] .

إذن اكسانوفان يرفض تجسيم الآلهة ،ويتفق مع زينون وبارمنيدس فى القول بوحدة الأشياء جميعاً ، وهو يطلق على هذه الوحدة الساكنة إسم الألوهية [٢] .

٢) بارمنيدس [٣] **(٥٤٠-):**

ذهب إلى أن المعرفة نوعان :

الأولى : يقينيه وهى عقلية ثابتة .

الثانية : ظنية وهى حسية متغيرة .

كما يرى أن الحقيقة الأولى عند العقل هى أن الوجود موجود وأن شيئاً لا يوجد ولن يوجد ما خلا الوجود [٤] .

أيضاً ، هناك كائن إلهى يكشف للشاعر عن الحقيقة التى لا يستطيع بمفرده كبشر أن يكتشفها . وهو من حيث المبدأ له وظيفة ، سماها بارمنيدس العدالة *Dike* ومهمتها السهر على حفظ النظام .

٣) انكساجوراس فيلسوف يوناني من كلازميناي ولد حوالي عام **(٥٠٠-٤٢٨ ق.م)**

الحركة لابد وأن تكون من صنع موجود مفكر ، معقول ، قادر ، تسمو

---

(١) ابراهيم بيومى مدكور ، يوكف كرم ، درس فى تاريخ الفلسفة ، مطبوعات وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ، ١٩٤٣ ، ص ٧ .

(٢) محمد على ابو ريان ، تاريخ الفكر الفلسفى (الفلسفة اليونانية) الجزء الأول ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ، ١٩٧٤ ، ص ٨٨ .

(٣) كان فيثاغوريا ، ثم عارض المذهب ليصنع لنفسه مذهباً مستقلاً .

(٤) مدكور وكرم ، درس فى تاريخ الفلسفة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٧ .

معرفته وقدرته على الموجودات جميعاً ، وأسماه العقل . إذن بالعقل عله للحركة والنظام . ويفسر الفيلسوف وجود الأرض والكواكب من خلال الحركة الدائرية التي لا تنقطع أبداً . وفى رأيه أن الكائنات الحية قد خلقت من طين أخصب عن طريق بذور حية طائرة فى الهواء ، والعقل هو الذى يرفعها إلى الحياة والحركة .

وعنده أن الادراك الحسى وظيفة من وظائف العقل الإنسانى الذى يمدنا بالمعرفة . إنتقد انكساجوراس الدين الشعبى . ورفض تدخل الآلهة فى النظام الطبيعى أو تفسير الظواهر الطبيعية بغير قانون العلية حسب ما يقتضيه العلم. ويروى عنه أنه قال بأن زيوس هو العقل [١] . من آرائه العلمية قوله بأن القمر أرض فيها جبال ووديان وأن الشمس والكواكب ملتهبة . ولما كان الأثينيون يعتقدون فى أن كل ما هو سماوى فهو إلهى فقد إتهموه بالالحاد وكادوا يفتكون به [٢] .

٤) ديمقريطس (٤٧٠ - ٣٦١ ق.م.):

صاحب مذهب الجوهر أو المذهب الذرى .

يرى أن القول بوجود آلهة فى السماء والعالم السفلى قول خاطئ .. والآلهة عنده مركبات من الذرات تتمتع بالخلود وبأنها شديدة التماسك ، وهى على هيئة إنسانية ولكنها أكبر وأجمل مما عليه البشر .

وهو يرى أن كل جسم مؤلف من ذرات متلاصقة مختلفة شكلاً ومقداراً فيترك هذا الاختلاف خلاء بينهما ، أى أن فى كل جسم مسام خالية يستطيع جسم آخر أن ينفذ منها [٣] .

---

(١) أبو ريان ، تاريخ الفكر الفلسفى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٠٣-١٠٤ .
(٢) مدكور وكرم ، دروس فى تاريخ الفلسفة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١١ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٩ .

٥) السفسطائيون :

قالوا بأن الدين لا ينبع من مصدر إلهى ومن ثم فهو ليس نظاماً مطلقاً بل هو فكرة تعاقدية وضعها نفر أذكياء من البشر للسيطرة على الجماعة اخلاقياً واجتماعياً وسياسياً ، وهى تظهر حسب حاجة المجتمع وتخضع لمراحل تطوره . إذن هم يرفضون فكرة الدين المطلق وينادون بنسبية الدين بالقياس إلى المجتمع [١] .

٦) برودیكوس (سوفسطائی) :

إن نشأة الدين وتطوره بدأت بظهور الفيتيشية أولاً حيث كان الناس يعبدون الاشياء التى يرون فيها منفعة لهم ، لذا عبدوا الشمس والقمر والكواكب والبحارة والثمار والحيوانات . تلى تلك المرحلة تطوير لها سماها المرحلة الطبيعية حيث الآلهة هى مصدر الثروة الزراعية والمعدنية ، وهذه الفكرة أو صلته إلى أن الأدعية والصلوات والقرابين ، إن هى إلا مظاهر سطحية كاذبة ، بل يشوبها النفاق . أثارت هذه الفكرة أهل أثينا عليه فطردوه من مجتمعهم [٢] .

٧) كريتاس :

الدين عنده ليس إلا إختراعاً لبعض الاذكياء كشفوا فيه عن قوة خفية جبارة لا وجود لها فى الواقع ويسمونها الغيب . هذه القوة الغيبية تراقب أعمال الناس فى السر والعلانية وتحاكمهم على ما إقترفوه من جرائم مستترة ، وتركوا للقانون الوضعى محاكمة أصحاب الجرائم الظاهرة .

٨) أفلاطون :

يمكن أن نستخلص من محاورات افلاطون مجموعة من الأفكار

---

(١) المرجع السابق ، ص ١١٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٨ .

الأساسية :

أ) تيماوس :

محاورة خصصها أفلاطون للطبيعيات . وصف فيها كيف خلق الخالق شيئاً واحداً كروياً وحيا فيه روح وجسد فى آن واحد . ويرى أفلاطون أنه بالضرورة لابد من وجود شيء ثالث غير الخالق والخليقة يقف بين العالم والمثال . ألا وهو الضرورة ، وهو يعنى بأن هناك خالقاً أوسط أو صانعاً أوسط *Demiourgos* هو المسئول عن نقص الفكرة فى المادة ، والضرورة مرادفة لهذا الخالق الأوسط (١) .

ب) الجمهورية :

١) إن الله ليس مصدر كل شيء وعليه يجب أن يوصف الله كما هو فى الحقيقة ، أليس الله خيراً فى الحقيقة . ويتساءل هل ما هو خير يعود بالخير ؟ أهو مصدر لعمل الخير ؟ ويجيب ، الخير مصدر الأشياء الخيرة، وعلى ذلك فالله خير وبالتالى فهو علة للخير ويرفض أفلاطون الفكرة القائلة بأن الله هو مصدر البلايا التي تحل بأى إنسان (٢) .

٢) الإله بسيط ، غير مركب ،ثابت لا يتغير ، لذا فهو لا يظهر على صورة غريبة وهمية عن طبيعته ، ولا يخدع البشر أو يغويهم . لأن من يملك تغيير طبيعته لا يمكن أن يغيرها إلى أسوأ . إن الآلهة ليست سحرة تغير أشكالها ، وأن الآلهة لا تخدعنا بالأكاذيب سواء بالقول أم بالفعل (٣) .

ج) القوانين :

الدولة الفاضلة فى رأيه هى تلك المبنية على الممارسة الصحيحة

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٢٠ .

(٢) لويس عوض ، نصوص النقد الادبى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٥ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٦-٣٧ .

للعبادات، والتصورات السليمة عن الألوهية ، وهى فى رأيه ثلاث :
١) هناك آلهة بصفة عامة .
٢) الآلهة تعنى بأمر البشر .
٣) لا يمكن التأثير عليها لا بالصلوات ولا الهدايا [١] .

٩) أرسطو :

عنده إله أعلى هو العقل الخالص *Nous* الذى يبقى ثابتاً وموضوعه أكمل الموضوعات . والإله ليس مصدر الحركة ولكنه غاية الحركة . إذن الإله فكر مستقر فى ذاته ، ولا يفكر إلا فى ذاته . إذن الألوهية العليا عقل بلا جسم، ويرى أرسطو أن هناك مصدرين لفكرة الألوهية :

★ الأول : النظام الكونى يؤدى إلى الإعتقاد بوجود منظم .

★ الثانى : قدرة النفس على التنبؤ بالمستقبل فى الأحلام .

١٠) أبيقور :

يرى أن الكون لا هو خالد ولا إلهى ، إذ هو كون فان ، نشأ عن إلتقاء الذرات ذاتها بذاتها . وهو يرفض فكرة وجود عقل إلهى قام بتدبير الكون ، إذ أن الكون ككل ، هو تكوين ناقص من المستحيل وضعه فى علاقة ما مع الالوهية . ويرى ان الآلهة لها أشكال إنسانية هى أجمل الاشكال . ويؤكد أبيقور «أن الاله لا يعرف التلطف ولا يغضب ، وأنه لا يتأثر على الإطلاق لا بصلواتنا ولا بأضحيتنا [٢] » .

١١) الرواقيون [٣] :

هم فلاسفة ماديون من أتباع زينون الاسيوى ، وبذلك أسهمت الافكار

(١) أبو ريان ، تاريخ الفكر الفلسفى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢٠ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٢٠ .
(٣) مدكور وكرم ،دروس فى تاريخ الفلسفة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٤٥-٤٦ .

رقية في الفلسفة اليونانية أهم أفكارهم .

١) يعتقدون بالجسمية ، ويزعمون بأن المادة متجزئة بالفعل إلى غير نهاية ، وأن النار تمسك أجزاء الجسم وتجعله واحداً ، كما أنها هى التى تربط أجزاء العالم وتجعل منها كلا متماسكاً .

٢) النار شىء حى ، فيه قانون أو قدر أو عقل تعمل بموجبه ، وأن العالم جسم حى نفسه النار العاقلة ، ويدعون العالم الله . إذن فهم لا يفصلون بين الله والعالم ، بل يحلون الله فى العالم ويجعلونهما موجوداً واحداً يتطور من النار الصرفة إلى مظاهر الكون المختلفة .

٣) إذا كان فى الطبيعة قانون وعقل ، وكان الانسان جزءاً من الطبيعة ، فوظيفته أن يحيا وفق الطبيعة والعقل ، وإلا كان متمرداً على القانون الكلى .

٤) يروض الرواقيون أنفسهم على التقوى ، ويذكرون الله ويتوجهون اليه بالدعاء . لهم صلوات رائعة ، حكم سامية فى محبة الله وعبادته والتسليم لإرادته ، ولكنهم لم يخلوا من الرياء أو التناقض ، إذ أنهم كانوا يقصدون بالله النار وقانونها الضرورى ، لا شخصية حرة سمعية مجيبة .

٥) تقول بوحدة الوجود ، وبقانون ضرورى أو عقل كلى منبث فى الوجود، وتلتمس أساس الاخلاق فى حرية الارادة وتعين هذه القانون هو الواجب .

٦) اللوجوس [1] *Logos* هو الالهى الذى ينتشر خلال الطبيعة بأسرها ،

---

(١) تعددت معانى اللوجوس ، فهى تعنى كل ما هو منطوق أو مكتوب ، أو فكرة الذكر . أو الحديث مع النفس فى صمت ، أو السبب أو التعليل ، الحجة ، القضية ، حقيقة الشىء كمضادات للكلمات الفارغة ، وأحياناً أخرى تشير إلى معان متخصصة كالقياس أو المعيار المضبوط أو الحق أو المعادلة أو العلاقة أو التناسب ، كما تعنى المبدأ أو القانون العام أو القواعد العامة . (عزت قرنى ، موجز تاريخ الفلسفة اليونانية ، بدون تاريخ نشر ولا ناشر، ص٣١-٣٣)

ولما كان كل موجود يجب أن يكون ذا جسم ، فلابد أن يكون اللوجوس مساوياً للنفس Pneuma ، وكذلك فإن اللوجوس يصبح أوامر القدر التى ليس منها مفر ، وهو أيضاً العناية التى ترعى الكون بأكمله والبشرية خاصة .

٧) النجوم كائنات إلهية ذات أنفس .

٨) إن أسماء الآلهة باقية ولكن لكل منها مضمون جديد تماماً ، فهيرا هى الهواء ، وبوسايدن هو الماء ، أما زيوس فهو النفس Pneuma حامل الحياة وأثينا فهى الأثير السماوى .

ويرى الرواقيون أن الاله جسم ولكن ليس له هيئة معينة ، إذ أنه قادر عل اتخاذ أية هيئة من الهيئات ، وفى رأى بوزايدونيوس أن الاله نفس عقلى ومن نار ، وهو بذاته ليس له هيئة محددة ، وهو قادر على أن يتحول إلى ما شاء من هيئات ويتوحد مع الكل .

والالوهية بإعتبارها اللوجوس ، والنفس تنتشر فى كل شىء .

على أية حال ، كان الدين عاملاً هاماً فى حياة كل إغريقى ، لذا نجد أن لكل أسرة إلهاً خاصاً ، تقيم له هذه الأسرة طقوساً محددة فى المنزل ، أهم هذه الطقوس ، وجود نار مقدسة تظل موقدة دائماً ، ولا تنطفىء أبداً ، ويقدم أهل الدار لهذا الإله القرابين من طعام ونبيذ قبل كل وجبة [١] .

مثل هذا التعدد الذى صاحب الديانة المنزلية ، وجد أيضاً فى المدن ، فأصبح لكل مدينة إلهاً خاصاً تعبده ، ويتوسط ضريحه أعلى مكان فى هذه المدينة . وكان الاعتقاد السائد أن على المدينة عندما تخرج إلى ساحة الحرب ، أن تحمل معها صورة إلهها وشعاره ، وبلغت من سطوة هذا

---

(١) ول ديورانت ، قصة الحضارة ، الجزء الأول من المجلد الثانى ، حياة اليونان ،، ترجمة محمد بدران ، الإدارة الثقافية فى جامعة الدول العربية ، القاهرة ، ص ٣١٧ .

الشعور ، أن قائد الجيش لا يتخذ قراره أو يسلك سلوكاً ، قبل أن يسأل هذا الإله ، ويستطلع رأيه ، وكان الإله يستجيب بل ويحارب مع مدينته .

بالطبع وكما قلنا من قبل ، نسجت كل مدينة حول إلهها العديد من الاساطير عن قدراته ومنجزاته ، بل وعن طرق التقرب اليه ، وما يجب أن يقدم له من قرابين وأضاحى .

قسم الإغريق الآلهة إلى مجموعات :

أولا : آلهة أولمبية :

وهى فى رأى ديورانت [1] فى المرتبة الثانية من الشهرة وإن لم تكن حتماً فى المرتبة الثانية من التنظيم ، والسبب :

١) هناك إعتقاد أنها جاءت مع الآخيين والدوريين وزلزلت عروش الآلهة المسينية والأرضية وغلبتها .

٢) إستسلام الآلهة المغلوبة للآلهة الجديدة ، فانزوت تحت الارض ، بينما استقرت الآلهة الاولمبية المنتصرة على العرش فى أعلى الجبل [2] ، وكان عبادها من الاشراف .

كان على قمة هذا النظام زيوس العظيم ، أو رب الارباب ، وقسم العالم بينه وبين اخوته بعد انتصارهم على أورانوس وكرونوس والجبابرة . وهكذا أصبح زيوس حاكم الآلهة والبشر ، ورأس النظام الاخلاقى ومصدره فى هذا العالم ، وهو المصدر الأعلى للأحكام .

وقد إنحصرت الآلهة الاولمبية والالهة الصغيرة والأقل شأناً فى زيوس ، أبوللون ، أثينة ، أرتيميس ، هيفايستوس ، افروديتى ، ايريس ، هرميس ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .

(٢) وهو جبل الاولمبس القائم عند الحدود الفاصلة بين مقدونيا وتساليا ، ويعتبر أعلى جبال اليونان ، فإعتقد أهلها فى أنه مسكن الآلهة .

بوسايدن ، هيرا ، ديونيسيوس ، هيبى [١] ، ايليثيا [٢] ، دبكى أو العدالة ، تيكى أو الفرصة ، ايروس أو الحب ، هيمينوس أو نشيد الزواج . هپنوس اى النوم ، انيروس أو الأحلام ، چيراس أو الشيخوخة ، ليثى أو النسيان ، ثناتوس أو الموت .

أيضاً هناك تسع الهات للفن ، وملهمات الفنانين والشعراء هم الموزيات ، كليو ، يوتيربى ، ملبومينى ، كاليوبى ، ثيريسيخورى ، أورانيا ، إيراتو ، بولوهومينا ، ثاليا [٣] .

كانت الالهة الاولمبية منفصلة عن الانسان ، ولكنها ذات أشكال واضحة وأصحاب تفكير واع ، متميزون ومنقسمون [٤] .

ثانيا : آلهة الأرض :

كانت الأرض موطناً لمعظم الالهة ، بل كانت الأرض ذاتها إلهة تدعى جيا *Gaea* أو جى *Ge* ، وهى كلمة تعنى الأم الصابرة السمحة الجزلة العطاء . حملت الأرض بعد أن عانقها السماء (أورانوس) فنزل المطر .

سكن الأرض العديد من الالهة التى تختلف فى المنزلة والشأن عن جيا ، فكانت أرواح الأشجار المقدسة ، النيرايديس *Nereids* [٥] والنياديس *Naiads* والاوقاينيديس *Oceanids* فى الأنهار والبحيرات والبحار ، وبان ذو القرنين المشقوق القدمين إله الرعاة والقطعان ، وتقوم على خدمته جنيات تعرف بالسلينى *Sileni* وهى مخلوقات نصف جسمها ماعز ونصفه الآخر بشر .

---

(١) إلهة الشباب .
(٢) معينة النساء عند الوضع .
(٣) المرجع السابق ، ص ٣٣٥-٣٤٠
(٤) المسلمى ، دراسات فى المسرح الإغريقى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦-٢٧
(٥) تناولها المؤلف بالتفصيل عند حديثه عن الآلهة ، ص ١٤٤

ثالثا : آلهة ما تحت الأرض :

وهى آلهة المرحلة الاولى فى ديانة الإغريق ، ويعتقد أن جذورها بلا سجية ميسينية . وهى آلهة لها مكانة خاصة فى المجتمع الإغريقى الفقير ، لذا فهم يخشونها ويرهبونها ، وبالتالى يعبدونها ، وهى قوى غير بشرية ، وعرف أن هاديس أو الخفى ، هو رب ما تحت الأرض ، يحكم عالم الاموات ، وقد إتصف بأنه مجرد من الشفقة ، وعنواناً للخوف والبغضاء عند البشر .

أيضاً هناك الالهة هيكاتى Hecate (١) ، الروح الخبيثة التى تخرج من عالمها السفلى لتسبب البؤس والشقاء بعينها الحاسدة الشريرة لكل من تزوره من الناس ، وقد أطلقوا عليها اسم ربة الاشباح ، ويقولون أنها تظهر فى صورة عملاق يحمل سيفاً ومشعلاً وقدمين من الثعابين ، أو تتخذ لنفسها هيئة كلب أو لبؤة أو جواد ، وينادى عليها مريدوها سبع مرات .

صورها الفنانون القدامى بأشكال متعددة ، فمرة بوجه واحد ، وأخرى بثلاثة وجوه ، وتارة بثلاثة أجسام وثلاث رؤوس ، أو بجسم واحد وثلاثة رؤوس .

رابعا : آلهة ذات طبيعة حيوانية :

عبد الإغريق انواعاً من الحيوانات ورفعوها إلى مصاف الآلهة ، فالثور مقدس عندهم لقوته وقدرته ، والبقرة أيضاً مقدسة وأطلقوا عليها هيرا ذات العين البقرية . ومن الغريب أنهم عبدوا الخنزير كرمز من رموز الاخصاب وكثرة الانجاب ، بل كانوا يقدمونه قرباناً لديميتر فى عيدها المعروف بإسم الثسموفوريا Thesmophoria .

عبد الإغريق أيضاً الأفعى ، واتخذوها رمزاً للإله الحارس للهياكل

---

(١) أمين سلامه ، معجم الاعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية ، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان ،الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٢٦-٢٧ .

والمنازل، وإعتقدوا أنها روح الموتى لكثرة تواجدها حول المقابر (١) .

أشهر الآلهة :

١) أبوللون *Apollo* (٢) :

هو ابن غير شرعى لزيوس من التياتانة ليتو . غضبت هيرا على زواج زيوس من ليتو فنفتها إلى الارض ، وحرمت على الالهة أو البشر أية مساعدة لها .

ولدت لِيتو توأمين ، ابوللون وأرتيميس فى جزيرة ديلوسى . قامت ثيميس بتربية الطفل ، وسقته رحيق الآلهة ، وغذته من طعامهم ، ولما بلغ ابوللون الرابعة من عمره ، سافر إلى دلفى ، وهناك قتل أفعى ضخماً ، هذه الحادثة اختلفت فيها الروايات ، فالبعض روى أنه لم يقتل افعى ، بل قتل أنثى التنين التى طالما أذت المدينة .

ويرى آخرون أنه قتل ثعباناً حارساً لوحى النبوءة القديمة ، عندما دافع عن المكان ضد أبوللون الذى إعتدى على حريته . ويقول آخرون أن الأفعى كانت تحاول قتل ليتو . سمى البعض هذه الافعى بوثون . كان على ابوللون أن يتطهر بعد قتله هذه الافعى ، فأقام له الملك الكريتى كارمانور حفلاً لتطهيره .

فيما بعد ، عاد ابوللون إلى دلفى كى يتولى أمر وحى النبوءة ، الذى كان فى الأصل من إختصاص جيا وحدها ، ويقال أحياناً أنه مشاركة بينها وبين بوسايدون . وهناك من يقول أنه كان من اختصاص ثيميس التى

(١) ديورانت ، قصة الحضارة ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢٥ .

(٢) أ) *Tripp, Classical Mythology, op.cit., p. 61-66.*

ب) سلامه ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١ .

تعددت أسماءه ، فهو فوبيوس ، ولوكيوس ، وهيليوس ، وكونثيوس ، ويوثيوس ، وديليوس ، وسمينثيوس .

تنازلت عنه لأبوللون .

وهناك رواية تروى عن توليه امر وحى النبوءة فى دلفى ، ففى طريقه إلى المدينة كان يستكشف كل ما يمر من مواقع ، ويختبر مدى صلاحيتها لتكون مكاناً لعبادته . أعجبه ينبوع تيلفوسا ، فقام بتجفيفه . أغضب هذا العمل حوريات هذا الينبوع ، وثرن لإغتصاب ابوللون لحقهن ، فقمن بإقناعه بأن يترك لهن الينبوع ويذهب إلى دلفى . ولكنه ظل يبحث عن رجال ليتولوا أعمال هذا الوحى . قابل سفينة كريتية فى البحر المتوسط فوثب على سطحها على هيئة دولفين عملاق ، ودعى المركب وطاقمها ليرسوا بالقرب من دلفى ، وهناك كشف الإله عن نفسه ، وأمرهم بنشيد المزار المقدس لأبوللون ، ثم عينهم كحفظة وحماة لوحى النبوءة ، ويقال أنه اختار إمرأة تدعى فينوموى *Phenomoe* لتكون أول فوثيا أو متنبئة بالمستقبل ، وناقلة لما يوحى به .

بالإشتراك مع أرتيميس ، إصطاد بسهامهام العملاق تيتوس *Tityus* الذى حاول اغتصاب أمهما قبل مولدهما . تعددت مواهب ابوللون فمثلاً :

١) عرف أبوللون كإله للنبوءة ، وأنه تعلم هذا الفن من بان *Pan* ، إذ أن معظم العرافين قد تعلموا فنهم منه ، وإذا لم يكن منه ، فمن أولاده على الأقل .

٢) عرف بأنه رب الموسيقى ، وقد درج القدماء على تصويره كعازف للقيثارة ، وقائد لغناء الموزيات ،سواء فى جبل برناسوس ، أو فى الفردوس. ويقال إن هيرميس هو الذى صنع القيثارة من صدفة سلحفاة ، وأعطاها إلى ابوللون عوضاً عن ذبحه لثورين من ثيران ابوللون ، ويقال أنه أعطى هرميس صولجانه الذى هو عبارة عن صولجان تلتف عليه حيتان ، وفى أعلاه جناحان .

كما أعطاه الوحى الأصغر ، وبعض النصائح ، ووعده بنسيان سرقته

لقطيعه .

صار ابوللون فيما بعد بارعاً فى عزف القيثارة ، بل وتحدى الساتور مارسواس فى مباراة للعزف بين الفلوت والقيثارة ، وكسب أبوللون المباراة، فقام تنفيذاً لشرط الرهان بسلخ مارسواس حياً .

ويقال إنه إشترك أيضاً فى مباراة من هذا النوع مع بان وفاز بها . ولما قرر الملك ميداس استحقاق بان للفوز عاقبه ابوللون بأن حول اذنيه إلى آذان الجحش .

٣) إشتهر ابوللون بقدرته على ممارسة الطب ، ومن أشهر أبنائه اسكليبيوس ، الطبيب المقدس ، وقد أنجبه من كورونيس ابنة الملك فليجواس ملك اللابيثاى [١] ، وكانت هذه الأم غير مخلصة لأبوللون ، لذا قتلها قبل أن تضع طفلها ، وأخذ الطفل ، وعهد به إلى القنطور خيرون ليربيه .

ولما كبر الطفل ، أصبح طبيباً عظيماً ، وكانت من بين قدراته إحياء الموتى ، مما أغضب زيوس ، فصعقه . ثار أبوللون لذلك ، وقتل الكوكلوبيس ، الذين يطلقون الصواعق ، فعاقبه زيوس وحكم عليه بالنزول إلى تارتاروس ، ولكن عدل زيوس عن ذلك بعد تدخل ليتو ليجعله يعيش كبشر ، ولمدة عام واحد ، ويعمل أجيراً لدى الغير ، ففى المرة الأولى :

أ) اختار العمل مع التقى الورع ادميتوس ملك فيراى *Pherae* فى مقاطعة ثيسالى *Thessaly* وهناك عامله الملك معاملة طيبة ، فرد اليه ابوللون هذا الجميل بأن جعل أناث ابقار الملك تنجب توائم ، كما ساعده على الزواج من ابنة بلياس *Pelias* الكيستيس ،

(١) شعب خرافى كان يعيش فى ثيسالسا ، بينه وبين شعب القنطورى عداء حول ملكية الأرض . تجدد القتال بينهما فى عرس بيريثوس حينما حاولوا خطف عروسه هيبوداميا وبعض النسوة .

وحقق له الشرط المستحيل الذى طلبه بلياس كمهر لابنته ، هذا بالاضافة إلى وساطته لدى المواىراى Moerae [1] ليعتق ادميتوس من الموت ويقبل بدلاً منه شخصاً آخر .

ب) عمل هو وبوسايدون كأجيرين عند لاوميدون ملك طروادة ، وقاما ببناء أسوار المدينة أو قلاعها . رفض لاوميدون دفع أجرهما ، فسلط ابوللون الطاعون على المدينة ، بينما أرسل بوسايدون وحشاً بحرياً ، ليخرب فى المدينة ، حتى قتل هرقل الوحش .

ج) تطوع بمساعدة الكاثوس ابن بيلوبس وهيبوداما فى إعادة بناء أسوار مدينة ميجارا .

د) أمره أمفيون ابن زيوس ليعزف على قيثارته ، فتحرّكت الاحجار لتبنى سوراً حول مدينة طيبة .

٤) يحمل له التاريخ العديد من العلاقات النسائية ، أهم هذه الغراميات :

أ) أحب كاسندرا ابنة بريام ملك طروادة ، فمنحها القدرة على التنبؤ ، ولما رفضت حبه ، تسلط عليها وأفقدها عقلها .

ب) أغرى الحورية دافنى ، ولكنها رفضت أيضاً ، وتحولت إلى شجرة غار ، فحرض الحوريات على قتل غريمه الشاب ليوكيبوس ابن اويناماوسى ، عشيق دافنى ، الذى تخفى فى زى النساء ، وأطال شعر رأسه .

ج) وقع فى حب ماربيسا ابنة اله النهر إيفينوس وزوجة ايداس ، ونشبت معركة بين الزوج والعشيق ، إضطر معها زيوس ليفصل بينهما ، وجعل الخيار لماربيسا ، فإختارت زوجها ايداس .

د) عشق ابوللون الحورية سينوبى ولكن قبل أن تستسلم لرغباته ، أصرت

(١) وهن ثلاث شقيقات ، كلوثو ناسجة خيط ، ولاخيسيس التى تحدد طوله ، واتروبوس التى تقطعه . ويقال إنهن بنات زيوس وثيميس ، أو بنات نوكس (الليل) .

على أن يقدم لها هبة من عطاياه ، تختارها هى . وافق ابوللون . طلبت سينوبى أن تظل عذراء طوال حياتها . فما كان من المحب المُحبط إلا أن يعزى نفسه مذكراً إياها ، بأن زيوس ذاته قد خدع بمثل هذه الحيلة يوماً .

هـ) عشق أبوللون من ذات الجنس مرتين ، وإنتهت كل منهما نهاية مأساوية :

الأولى : يوم أحب هواكينثوس الفتى الغض الجميل ، ابن اموكلاس ملك اسبرطة . وعن طريق الخطأ أثناء لعبة رمى القرص أصابه ابوللون فى مقتل ، فنبتت مكان بقعة دماءه ، زهرة تحمل صرخة الحزن آى AI . دفن فى أموكلاى .

الثانية : عشق ابوللون الفتى كوباريسوس ، ولكن الفتى قتل غزالة . حزن عليه ابوللون وحوله إلى شجرة سرو .

على أية حال ، برغم مطارحاته الغرامية ، وعلاقاته غيرالشرعية ، فقد تزوج ابوللون عدة مرات ، وأثمرت هذه الزيجات ابناءاً له ، وأهم زيجاته وأبنائه هم :

١) كريوسا ابنة اريخثيوس ، أنجب منها الابن ايون .
٢) أيثوسا ابنة بوسايدون وأنجب منها اليوثير .
٣) اعجب بكورينى ابنة هويسيوس ملك اللابيثاى يوم رآها تقاتل اسداً فى جبل بيليون . إتفق مع القنطور ليحملها من ضفاف نهر بينيوس إلى ليبيا، وهناك أنجب منها أريستايوس .
٤) أنجب فيلامون من خيونى ابنة دايداليون .
٥) أنجب اسكليبيوس من أرسينوى .

كان أبوللون يناصر الطرواديين فى حربهم ضد الإغريق ، وقد نسب اليه أنه نشر الطاعون فى صفوف الجيش الإغريقى ، كما أنه ساعد باريس فى

قتل أخيليوس .

يُعرف أبوللون بعدته ، وهى القوس والسهم والمزمار والعود ، وعصى الراعى إشارة إلى أنه حامى القطعان فى المراعى .

تتصل به مجموعة من الحيوانات هى الثعبان ، الغراب ، الفار ، الديك ، النسر ، الذئب ، البجعة ، الجرادة ، الدلفين .

كان أبوللون المثل الأعلى للجمال الإغريقى والفتوة عند الشباب ، لذا يصورونه كفتى جميل متناسب الجسم ، قوى العضلات ، ماسكاً السهام القاتلة التى تمثل أشعة الشمس . وفى أحيان أخرى يصورونه على هيئة شاب جميل يلبس الملابس الأسيوية الطويلة ، وممسكاً بقيثارة يداعب أوتارها بأصابعه [١] .

وفى كلا الحالتين تميز بخصلات شعره الذهبية .

٢) أثينه *Athena* [٢] :

ابنة زيوس ، وربة الفنون والصناعات والحرب ،ومعبودة وحامية أثينا . كان لولادتها قصة ، فقد حذرت جيا وأورانوس ابنهما زيوس من أن زوجته ميتيس ستنجب إبناً سيحكم العالم . خشى زيوس على عرشه ، فإبتلع زوجته ميتيس وهى حامل . ويقال إن الجنين قفز ليستقر فى جمجمة أبيه . شكى زيوس من الصداع المستمر ، فإستدعى ابنائه ليجدوا حلاً لمشكلته . قام هيفيستوس بشق رأس أبيه ، لتظهر الطفلة أثينة وهى تلبس الدرع وتحمل

---

(١) محمود فؤاد مرابط ، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة ، المؤلف ، القاهرة ، ١٩٣٠ ، ص٧٧ .

(٢) Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 115-118 .

* أمين سلامة ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٧-٨ .

* لويس عوض ، نصوص النقد الادبى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٨٩-١٩٣ .

كامل عدتها الحربية . هناك رواية متداولة عن مولد أثينه ، تقول أنها ولدت إلى جوار نهر أسمه تريتون Triton أو تريتونيس Tritonis ، حيث القرى الصغيرة فى مقاطعتى أركاديا وبويوتيا المسماه بذات الإسم ، بينما يصر الليبيون Lybians على أن أثينه كانت ابنة بوسايدون والحورية تريتونيس ، وهناك من يقول أن الحورية قد ربتها فقط ، كانت أثينه تعجب بالشجاعة والبراعة ، لذا فقد ساعدت العديد من الشبان فى القيام بأصعب وأشق الأعمال والمهمات . فمثلاً :

١) ساعدت بيروسيوس على قتل الميدوزا فأهداها رأس الجورجون لتضعه فيما بعد على ترسها .

٢) ساعدت هرقل فى مناسبات عديدة .

٣) ساعدت بيلليروفون ، بأن أعطته اللجام السحرى الذى قاد به الحصان بيجاسوس .

٤) ساعدت كادموس فى زراعة نصف أسنان التنين لتنبت جنوداً ، كما ساعدته فى الوصول إلى عرش طيبة .

٥) أعطت النصف الباقى من أسنان التنين إلى ملك كولخيس .

لم تقتصر مساعدتها على رجال الحرب والفوارس ، بل إمتدت هذه المساعدة إلى الصناع والحرفيين ، فعلمت داناؤوس كيف يبنى مقدمة السفينتين ، وأرجوس ليبنى السفينة أرجو . ويقال إنها وضعت فى السفينة كتلة خشبية من شجر البلوط لها القدرة على الكلام والتنبؤ . كما ساعدت أبيبوس Epeius ليصنع الحصان الخشبى .

أيضاً تعتبر أثينه ربة الفنون النسوية ، وفنون الموسيقى .

كان جبل الاوليمبوس هو مقر أثينه ، كما كان الاكروبوليس مقرها حينما شاركت ايرخثيوس العرش فى أثينا ، فقد ربته فى معبدها . ويرجع غرامها بمدينة أثينا إلى زمن بعيد ، يوم أن تنازعت مع بوسايدون على

إمتلاكها ، ولما تدخلت الآلهة لحسم النزاع ، طلبت من كلا المتنازعين تقديم خدمة تنفع البشر ، فضرب بوسايدون الصخر برمحه فصنع حصاناً ، بينما أنبتت أثينه شجرة زيتون ، فإعتبر المحكمون صنيعها أنفع للبشر من صنيع بوسايدون .

وهكذا أصبحت راعية للمدينة . ويقال إن أثينه وهيرا قد غضبتا من الأمير الطروادى باريس ، عندما أعطى التفاحة الذهبية لافروديتى .

لذا قامتا بدعم القوات الإغريقية فى حربها مع طروادة ، ولكن بعد الحرب أنقلبت بشدة ضد الإغريق بسبب اقتحام أياس لمزار كاسندرا المقدس ليغتصبها .

ظهرت أثينه فى كثير من المآسى سواء عند ايسخيلوس (الصافحات) أو عند سوفوكليس (أياس) ، وفى العديد من مآسى يوريبيديس (الضارعات ، ايون ، الطرواديات ، ديوسوس ، افيجينيا فى طوريس) يرمز لها بالدرع الساحر والبوم .

٣) أرتيميس *Artemis* [١] :

إله عذراء ، ربة الطفولة والولادة والمخاض ، والحيوانات البرية الوحشية ، وإلهة الصيد والقنص . هى إبنة زيوس وليتو ، والشقيقة التوأم لأبوللون ، وطبقاً لبعض الروايات ، أنها ولدت هى وشقيقها على جزيرة ديلوس ، بينما روايات أخرى تقول أن أرتيميس قد ولدت فى جزيرة مجاورة تسمى *Ortygia* ، وبعدها بقليل ساعدت أمها لتلد ابوللون فى ديلوس .

وهناك رواية تقول أنها بالاشتراك مع أبوللون ، قد قتلا العملاق تيتوس الذى حاول اغتصاب أمها ليتو فى زمن سابق لولادتهما .

---

(١) أ) سلامة ، معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٦-١٨ .
ب) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 103-106* .

ويقال أيضاً أنهما قتلا معظم أو كل أطفال نيوبى لأن الملكة الطيبة قد تباهت بتفوقها على أمها ليتو التى لم تنجب سوى طفلين .

ظلت أرتيميس وأبوللون متلازمين خاصة فى رحلات الصيد ، التى تقضى فيها أرتيميس معظم وقتها ، وفى صحبة الحوريات اللاتى فضلن البقاء عذراوات مثلها . وعلى ذلك فهى المثل الاعلى لفتيات اليونان .

كانت رشيقة القوان ، قوية الجسم ، لذا فقد دافعت عن عذريتها فى العديد من المناسبات ، مثلاً :

١) قتلت بوفاجوس ابن ابيتوس وثورناكس ، عندما حاول اغتصابها على جبل Pholoé فى أركاديا .

٢) حاول العملاق الشاب أوتوس اغتصابها فقتلته .

٣) حاول أوريون Orion الإعتداء على عفافها وعذريتها ، فقتلته أيضاً .

وهناك عدة قصص حول أوريون هذا فرواية تقول إنها كانت تحبه ، لذا حرضت هى وأمها ، زيوس ليجعله خالداً ، ورواية أخرى تقول إنها قتلته لأنه تحداها فى مباراة للرماية ، أو بسبب إغتصابه لأوبيس ، أو بسبب مضاجعته لأوس Eos .

ويقال فى رواية أخرى ، أن أوريون قد كسب ثقة أرتيميس ، وأعتبر بذلك زوجاً لها . هذه القصة أزعجت وأقلقت أبوللون الذى أراد التخلص من أوريون . ففى أحد الأيام وهما يصطادان ، شاهد أبوللون عشيق أخته يستحم فى النهر بعيداً . إقترح أبوللون على أخته أن يصيبا ذلك الهدف الاسود البعيد ، قبلت أرتيميس ، وصوبت سهامها على أوريون دون أن تدرى ، فأردته قتيلاً . وتكفيراً عن ذنبها هذا ، رفعته إلي السماء كبرج بين النجوم .

إتخذ أبوللون موقفاً عدائياً من عشاق أخته أرتيميس ، بحجة المحافظة على

عفافها وطهارتها ، اللتان إشتهرت بهما . قابلت أرتيميس هذا الموقف بأن قتلت كورونيس عشيقة أبوللون ، لأنها ضاجعت أحد البشر ، بينما كانت تحمل أسكيليبيوس إبن الإله . ولم ينقذ الطفل إلا تصرف هيرمس السريع .

هناك من يقول أن أبوللون هو الذى أرسل هيرميس ليعاقب كورونيس ، على أية حال ، إن تعصبها للفكرة قادها إلي قتل العديد من الأشخاص الأبرياء .

تميزت أرتيميس بغيرتها الشديدة على طهارتها وعفتها ، فمثلاً عندما فشل أدميتوس فى ضمها لأولئك الذين ضحى بهم فى حفل زفافه ، فقد قاد عروسه إلى حجرة النوم ليجدها مليئة بالثعابين . أيضاً عاقبة أوينيوس ملك كالودون ، عندما لم يقدم لها القربان السنوى ، إذ أرسلت إليه خنزيراً برياً ليخرب حقوله . ولعلنا لا ننسى ما حدث بينها وبين أجاممنون يوم أن قتل غزالة مقدسة من غزلانها فى أوليس ، فأرسلت ريحاً غير مواتية منعت سفن الإغريق من الابحار إلي طروادة ، وما تخلص أجاممنون من هذا الأمر إلا بتقديم ابنته افيچينيا قرباناً لأرتيميس .

وهناك قصة حول إنتقامها من أجامنون ، تتلخص فى أن أبيه أتريوس . وعد أرتيميس بأن يقدم لها أفضل حمل فى قطيعه ، قرباناً لها ، ولما ولدت إحدى النعاج حملاً ذو فروة ذهبية ، أخفاه أتريوس ولم يف بوعده .

تجرأ اكتايوس يوماً على مراقبة أرتيميس وحورياتها وهن يستحممن فى الينبوع ، فما كان منها إلا أن قذفته ببعض قطرات الماء ، فحولته إلي أيل ، وسلطت عليه كلابها فقطعوه إرباً إرباً . إلى جانب تلك القسوة ، كانت أرتيميس خيرة أيضاً ، فمثلاً ، قامت بنقل هيبوليتوس إلي ايطاليا بعد أن أعاد اليه اسكليبيوس الحياة .

كان لأرتيميس فى أفسوس مزاراً ومعبداً ضخماً ، إعتبر أحد عجائب

الدنيا السبع .

كانت أرتيميس ربة الصيد تلبس ثوباً قصيراً ، وتحمل القوس والسهام والشعلة والرمح ، وإلى جوارها غزال . أما كربة للقمر ، فكان ثوبها طويلاً وتضع على رأسها هلالاً .

تنتمى بعض الحيوانات لأرتيميس مثل الغزلان ، كلاب الصيد ، الدببة والخنازير .

٤) أطلس Atlas [(١)] :

هو أحد التيتانيس ، وابن التيتان ايابيتوس وكلومينى ، ووالد بليونى من الربة كالربسو .

يشتق الاسم من كلمة تعنى التحمل ، ويعرف بأنه عملاق يحمل السموات ويفصلها عن الأرض . وتقول الأساطير أنه يقف عند النهاية البعيدة للأرض ، ربما كانت هذه البقعة عند الشمال الغربى لأفريقيا ، حيث توجد سلسلة الجبال المسماه بإسمه حتى اليوم .

ويقال إن زيوس قد عاقبه لأنه تدخل فى الصراع بينه وبين أبيه كرونوس منحازاً للثانى ضد الأول ، مما جعل زيوس يحكم عليه بعد إنتصاره بحمل السماء على كتفيه .

ومن بين الروايات الشائعة ، أن بيرسيوس بعد أن قتل الميدوزا ، لجأ فى طريق عودته إلي مملكة أطلس ، وطلب الإقامة لليلة واحدة . رفض أطلس الاستجابة إلي طلبه ، خشية أن يكون هذا الشاب هو ابن زيوس ، الذى قالت عنه النبوءة أنه سيسرق تفاحات الهيسبيريديس الذهبية والتى تحرسها

(١) أ) Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 20-22 .
ب) سلامة ، معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٩ .

الحية لادون . غضب بيرسيوس من تصرف أطلس فأظهر له رأس الميدوزا ، فتحول أطلس إلي جبل صخرى .

وهناك قصة أخرى تروى عن تلك التفاحات الذهبية بطلها هرقل ، الذى جاء إلي أطلس بتوصية من أخيه بروميثيوس . قبل أطلس أن يعطيه تفاحات الهيسبيريديس ، بشرط أن يحمل السماء على كتفيه إلى أن يعود أطلس بالتفاحات . قبل هرقل الشرط ، وعاد أطلس ومعه التفاحات الثلاثة ، ولكنه رفض لأن يعود لحمل السماء مرة أخرى قبل أن يسلم التفاحات لأوراسيوس . إحتال هرقل عليه ، وطلب منه حملها لحظات ريثما يضع على كتفه وسادة . صدق أطلس الرواية وحمل السماء مرة ثانية ، بينما هرب هرقل بالتفاحات .

من بين أبناء أطلس سبع بنات عرفن بإسم البلياد .

٥) أفروديتى *Aphrodite* (١) :

ربة الجمال والحب الشهوانى . وهناك روايتان عن مولدها :

الأولى : وفيها يقول هوميروس أنها ابنة زيوس وديونى .

الثانية : وهى لهيسيود ، ويرى أنها نتاج تفاعل الأعضاء التناسلية لأورانوس والتى إستئصلها إبنه كورونوس ، مع زبد البحر . لذا يقرن الإغريق اسمها من كلمة أفروس *Aphros* وتعنى زبد البحر . وعادة ما ينادونها كوثيريا (وهى جزيرة قرب الساحل الشمال للبلوبونيز) برغم جمالها وأنوثتها الطاغية ، عاقبها زيوس لرفضها الخضوع له ، بأن زوجها لهيفستوس ذو الوجه الدميم ، لذا لم تكن زوجة وفية ، إذ أقامت علاقات جنسية مع

---

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 57-61* .
ب) سلامة ، معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٩-٣١ .
ج) محمود فؤاد مرابط ، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة ، ص ٨٠-٨١ .

آريس .

حذر هيليوس الزوج هيفيستوس ونبهه لهذه العلاقة المحرمة ، فقام بصنع قفص من الحديد ، ووضعه فوقهما وهما فى وضع شائن ، ثم نادى باقى الآلهة ليشهدوا على هذه الفضيحة .

أنجبت أفروديتى من اريس العديد من الأبناء ، إيروس ، دايماوس (الخوف) ، فوبوس (الرعب أو الزعر) ، هارمونيا .

كان لأفروديتى علاقات قصيرة مع إلهين أو ثلاثة آخرين ، فقد إرتبطت بهيرمس وأنجبت منه هيرمفروديتوس ، كما أنجبت من ديونيسوس إبناً أسمته بريابوس ، أما ثالث العلاقات فهى بينها وبين بوسايدون وأثمرت إيروكس .

لم تقتصر علاقات أفروديتى على الالهة بل تعدها إلي البشر ، ولعل أشهر قصصها عن هذه العلاقات ما وقع فى قبرص . تسبب بنات الملك كينوراس فى غضب افروديتى ، فقامت بعقاب ثلاثة منهن ، أورسيديكى ، لاجورى ، برايسيا ، بأن جعلتهم ينمن مع الغرباء وينهين أيامهن بعيداً ، فى مصر . أما الأخت الرابعة مورها أو سمورنا ، فقد كان عقابها قاسياً ، لأن أم الفتاة تجرأت وأدعت أن إبنتها أجمل من أفروديتى ، تمثل عقاب افروديتى فى جعل الابنة تقع فى غرام ابيها بل وجعلته يضاجعها وأنجب منها أدونيس . أحبت أفروديتى الابن الجميل ، فأودعته صندوقاً ، وأعطته لبيرسيفونى لتحفظه لها فى مكان آمن . هامت بيرسيفونى بالغلام ، ورفضت إعادته لأفروديتى حتى أحال زيوس الخلاف إلي ربة الشعر كاليوبى.

قررت كاليوبى ، أن أدونيس الآن فتى وسيم ، سيقضى بعض من العام مع كل إلهة . غضبت أفروديتى من عدالة حكم كاليوبى فعاقبتها بأن

تسببت فى موت ابنها أورفيوس . فيما بعد فقدت أفروديتى أدونيس ، إذ قتله خنزير برى .

أيضاً أحبت أفروديتى الفتى أنخيسيس بجنون حينما رأته يرعى أغنامه فوق جبل إيدا ، ودعته لمضاجعتها ، خشى الفتى فى بادئ الأمر من ممارسة الجنس مع إلهة فظهرت له أفروديتى على هيئة بشرية متخذة من شخصية إبنة الملك أورتيريوس صورة لها ، وأنجبت منه إينياس ، الذى ربته الحوريات ورعته أفروديتى وعنت به سواء أثناء حرب طروادة ، أو وهو فى طريقه إلي وطنه الجديد ايطاليا .

لم تمتنع أفروديتى عن هوايتها للبشر ، وفى هذه المرة أحبت باريس ابن باريام ملك طروادة . إلتقت أفروديتى بالفتى باريس يوم أن أحال زيوس النزاع الذى قام بينها وبين هيرا وأثينا حول أحقية أجملهن للتفاحة الذهبية، إلى باريس ليفصل فيه ، فقامت كل منهن برشوته ليحكم لها ، وكانت رشوة افروديتى وعداً بأن تجعل باريس ينال أجمل إمرأة فى عصرها ، هيلينى زوجة مينلاؤس فحكم لها . وهكذا كانت فعلته سبباً لقيام الحرب بين طروادة بقيادة هيكتور شقيق باريس ، والإغريق بقيادة أجاممنون شقيق مينلاؤس .

ظلت أفروديتى ترعى باريس ، وأنقذته من الموت حتى النهاية ، وإنحازت إلي صفوف طروادة فى صراعها مع الإغريق ، وأصابها ديوميديس حينما كانت تحاول انقاذ اينياس ، ثم طرحتها أثينا أرضاً حينما كانت تساعد عشيقها أريس .

كانت أفروديتى تعاقب بشدة من لا يستمتع بلذة الحب أو يحترمها ، ولعل أشهر ضحاياها بسبب ذلك كان هيبوليتوس ابن ثيسيوس ، الذى عشقته زوجة أبيه فيدرا ، ورفض هذا الحب المحرم ، فكان جزاءه الموت .

وبسبب عدم احترام توند اريوس ملك أرجوس لها وعدم إرضاء غرورها ، عاقبته بأن جعلت بناته الثلاث هيليني وكليتمينسترا وتيمندرا يخن أزواجهن .

ولنفس السبب السابق ، جعلت الملكة الكيريتية باسيفاى تعشق ثوراً كان بوسايدون قد أرسله إلي مينوس .

لم تسلم الإلهة من عقاب أفروديتى ، مثلهم فى ذلك مثل البشر ، فقد عاقبت أفروديتى إله الشمس هيليوس ، لأنه أخبر هيفايستوس يوماً بخيانتها له مع آريوس وجعلته يقع فى حب ليوكوثوى *Leucothoe* التى قادته لقتل امرأة بريئة .

ويقال إنه عنما فرت الالهة إلي مصر ، هرباً من الوحش المخيف ثوفويوس ذو المئة رأس ، الذى كان يلقى على إلهة الأولمب الحجارة والأشجار ، تخفت الالهة فى صور حيوانية ، فإختارت أفروديتى أن تكون سمكة .

لهذه الإلهة العديد من الأسماء ، فهى أحيانا تدعى كوبريس أو أركينا أو بافيا ، وفينوس عند الرومان . خصصت لها بعض المدن اليونانية الأيام الأولى من أبريل لتكون عيداً لتكريمها ويسمونه أفروديسيا ، حيث ترتكب فيه المساخر ، وتختلط فيه النسوة بالرجال ويمارسون الجنس . صورها الفنانون عارية تماماً وأحياناً ألبسها البعض غلالة رقيقة شفافة .

إن تعدد علاقاتها الغرامية جعل الناس يسمونها إلهة اللذائذ الجنسية ، بل ومن الطريف أن تقوم مومسات أثينا وكورنثة بتشييد هياكل لها ، وإتخذنها راعية لهن ونصيرة . ويرمز لها بالحمامة .

٦) **أريس** *Ares* [(١)] :

إله الحرب ، وهو ابن زيوس وهيرا . لم يتزوج ، ولكنه أنجب العديد من الأطفال من علاقات غير شرعية مع إلهات ونساء من البشر . ومن بين هذه العلاقات :

١) دايمونيس ابنة أجينور ، أنجبت له أربعة أبناء :

أ) إيفينوس .

ب) ثيستيوس .

ج) بولوس .

د) مولوس .

٢) إيتوليا وأنجبت درواس .

٣) استوخى وأنجب منها الميناوس وإسكالافوس .

٤) توتيس أو كوروسى وأنجبت له فليجواس .

٥) ثورينى وأنجبت له الملك التراقى ديوميديس .

٦) بورينى أو بيلوبى وأنجبت له سيكونوس .

ولعل أشهر علاقاته تلك التى كانت مع أفروديتى ، وقد أنجب منها ، أروس (الحب) ، ديموس (الخوف) فوبوس (الفزع) ، وابنة تدعى هرمونيا .

قام كل من ديموس وفوبوس بقيادة عربة أبيهما فى المعركة . تزوجت ابنته هرمونيا من كادموس ، بالرغم من أنه إله الحرب إلا أنه فشل أثناء إحدى المعارك ، إذ أسره كل من أوتوس وأفيالتيس وسجناه فى قمقم من البرونز ، وتركاه سجيناً لمدة ثلاثة عشر شهراً ولم ينقذه إلا تدخل

(١) أ) Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 70

ب) سلامة ، معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٣-٢٥

زوجة أبيه إيريبويا ، حينما أخبرت هيرمس عن المأزق الذى وقع فيه أريس ، فحرره [١] .

ويقال أن هرقل قد هزم أريس أربع مرات فى المعركة من أجل مدينة بولوس Pylus [٢] ، ولولا تدخل زيوس بصواعقه ليفرق بين الاثنين خاصة بعد أن قتل هرقل سوكنوس Cycnus قاطع الطريق وإبن أريس .

أثناء الحرب الطروادية ، قام ديوميديس بمساعدة أثينه بجرح أريس وأصابه ، فصرخ أريس عالياً من الألم وهرب إلي جبل الأولمبوس ليشكو لزيوس .

وفى إحدى المرات تحدى أريس أثينه وخاصمها فألقت عليه بحجر ضخم فأصابه ، فهرعت اليه أفروديتى لمساعدته ، أبلى أريس بلاء حسناً فى الحرب بين العمالقة والآلهة ، إذ قتل العملاق ميماس Mimas .

تنتشر عبادة أريس خارج حدود اليونان وخاصة تراقيا ، فهو معبود سكوثيا ، حيث تقدم له القرابين من الرجال والحيوانات ، وفى كولخيس له إخدود ، وضعت فيه الفرة الذهبية ، وعليها التنين حارساً ، كذلك الحقل الذى زرعه بواسطة الثور ذو الأنفاس النارية فهو مخصص لأريس .

يقال أن الحزام الشهير الذى حصل عليه هرقل من الملكة هيبولينى ما هو إلا حزام أريس .

أقام أريس مركزاً للعبادة فى المدينة الإغريقية ، حيث شيد مقراً لايركى فى طيبة يحرسه التنين ، وعندما قتل كادموس هذا التنين فقد حكم عليه أن يخدمه ثمانى سنوات ، ثم تزوج بعد ذلك إبنة كادموس المسماه

(١) Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 250 .

(٢) إسم لمدينتين فى شبه جزيرة المورة ، الأولى مدينة ساحلية فى Messenia ويقال أن مؤسسها هوبولاس Pylas .

هارمونيا . ولما ماتت هارمونيا تحولت إلي حية ، كما تحول أبيها إلي ثعبان.

لم يكن أريس يتمتع بالدهاء ، ولما كان إلهاً للفتنة والشقاق ، فقد أسماه هوميروس بالنقمة التى صبت على البشر .

ولعل من الطريف أن يقال للتدليل على ضخامته ، أنه إذا نام ، فإن جسده يغطى سبعة بليثرا *Plethra* أى ما يزيد على مائتى ياردة [1] .

٧) إيوا *IO* :

إبنة إيناكوس ، وهى أحدى النيمف ، وكانت أجمل فتيات بلدتها ، بارعة الحسن ، فاتنة الجسد . لمحها زيوس يوماً وهى تستمتع بجمال الطبيعة فوق صخرة تطل على البحر ، فهام بها وأحبها ، وتقدم منها فى صورة فتى يافع غض الأهاب ، وحياها ، وجاذبها أطراف الحديث ، حتى سحرها برقته، وجماله ، وحديثه ، ولباقته . أخذ يتردد عليها مرات ومرات ، وشعرت زوجته هيرا بتغير فى سلوكه ، مما جعلها تشك فى أنه مشغول بغيرها ، فأطلقت خلفه العيون ، ترصد حركته ، حتى عرفت السر . وأدعت يوماً أنها ستذهب لزيارة صديقة ما ، وهى بذلك تخلى الجو لزيوس ، الذى لم ينتبه للمكيدة ، وراح يقابل أيوا ، وفاجأته هيرا ، فإضطر ال سحرها على هيئة بقرة بيضاء ، وأخذ يلاطفها ، ولما وصلت هيرا ورأته مع البقرة ، لم تنطلى عليها الحيلة ، فطلبت من زوجها أن يهبها هذه البقرة ، التى ما أن تكبر حتى يصبح لبنها خير غذاء لولديها ، أيريس وهيفيستوس ، وأسقط فى يد زيوس ووهبها البقرة مضطراً ، ثم أخذ يتصل بها على هيئة ثور ، فأمرت هيرا بوضع أيوا تحت حراسة مشددة ، وكلفت أرجوس [2] بهذه المهمة ، لاسيما وهو نصف إله ، وله مائة عين يغمض منها خمسين إذا أراد النوم .

(١) * *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 319-320* .
* المسلمى ، قراءات فى أساطير الشرق والغرب ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٥١ .
(٢) أرجوس هو عملاق من الأرض ، له عيون فى كل جزء من جسمه لذا أسموه بأنوبتيس أو الذى يرى كل شيء

حرض زيوس ابنه هيرميس على قتل أرجوس ، وبالفعل ، وبمساعدة قيثارة عزف عليها هيرميس بعض الألحان ، غفى أرجوس ، وأغمض عيونه، ونام نوماً عميقاً كان سبباً فى أنه لم يفتحها ثانية ، إذ قتله هيرميس وخلص أيوا .

ولم تهدأ هيرا الحقود ، وإستمرت فى مسلسل التفرقة بين زوجها وأيوا ، فسلطت عليها ذبابة القطيع الصفراء تلدغها لدغات أليمة تفقدها الرشد ، وتجعلها تهيم على وجهها هرباً ، إلى أن تصل إلى مصر ، وهناك ، يعيدها زيوس إلي هيئتها الانسانية ، ويلمسها ، فتلد له ابافوس ، الذى أنجب بدوره ايجيبتوس أبو المصريين ، وأخيه داناؤوس .

وترى الأساطير أن ظهورها فى مصر ، كان مفاجأة لأهلها ، فعبدوها ، وأقاموها ملكة عليهم ، وأسموها ايزيس .

٨) الموزيات *Muses* (١) **أو ربات الفن**(٢) :

وهن إلهات ملهمات للمشتغلين بالفنون . ويقال إنهن بنات زيوس من علاقة غير شرعية مع ربة الذاكرة منيموسونى إبنة أورانوس وجيا . يقال إنهن ولدن فى بيريا .

إشتهرن كملهمات للشعراء ، ففى زمن سابق على ابتكار الكتابة ، اعتمد البشر على الذاكرة لتسجيل ما تجود به القرائح ، وعلى ذلك فإن الموزيات يعتبرن راعيات للذاكرة ، ولذلك فإن شعراء الملاحم يكنون لهن الاحترام .

إن أصلهن كشخصيات أسطورية ، يحيطه الغموض ، ويقال إنهن ولدن

---

(١) يطلق عليهن أحياناً الموساى *Mysae* .

(٢) مادة هذه الفقرة مأخوذة من :

Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 385-386 .

فى بيريا ، لذا فقد ثار خلاف حول أسمائهن ، فهناك رأى يرى أنهن رفيقات أبوللون بحكم كونه إله الموسيقى ولذلك سمى أبوللون موساجيتيس Apollo Musagetes أى أبوللون زعيم الموساى (١) .

ويرى د. المسلمى أن الأوليات منهن عبدن فوق جبل هيليكون Helicon وكان عددهن ثلاثة ، كل منها يشير إلى حالة ما ، وهن :

★ ميليتى Melete أى اليقظة والانتباه والتأمل .

★ منيمى Mneme أى الذاكرة .

★ أودى Aoede أى الأغنية .

كما يرى ذات الرأى (٢) أن هناك ثلاثة أيضاً عبدن فى سيكيون Sicyon وكذلك فى دلفى حيث كانت أسماؤهن هى :

★ نيتى Nete .

★ ميس Mese .

★ هوباتى Hypate .

أما فى لسبوس وصقلية فكان عددهن سبع وعند الفيثاغوريين كن ثمانية.

على أية حال ، إتفق فى النهاية على أن عددهن تسعة هن :

١) **كليو** Cleio : إبنة زيوس من منيموسونى ، وربة التاريخ . سخرت من أفروديتى بسبب عشقها لأدونيس ، فإنتقمت منها الالهة ، بأن جعلتها تقع فى حب بيروس Pierus ابن ماجنيس ، وأنجبت منه غلاماً أسمته هواسينيث Hyacinth ويرمز لها بالقرطاس الملفوف .

(١) المسلمى ، قراءات فى أساطير الشرق والغرب . ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٤١١

(٢) المرجع السابق . ص ٤١٢ .

٢) **كاليوبى** *Calliope* : واحدة من ربات الفن ، بل هى رئيستهن وتختص بالشعر الملحمى والفصاحة . وهى أبنة زيوس من مينموسونى أيضاً ، وأم أورفيوس *Orpheus* ولينوس من الملك التراقى أوياجروس *Oeagrus* ، وفى رأى آخر إنهم من أبوللون (١) . وهناك مقولة ترى أنها أم الملك التراقى أيوس من إله النهر سترومون (٢) .

ويرى هوجينوس أن موت أورفيوس كان نتيجة طبيعية لإنتقام افروديتى من أمه كاليوبى (٣) يرمز لها باللوح والقلم .

٣) **تيربسيخورى** *Terpsichore* : وهى أيضاً إبنة زيوس ونيموسونى . تعتبر والدة لينوس وريزوس والسيرينيس وهى ربة الرقص والأغانى الجوقية، ويرمز لها بالقيثارة أو المزمار والمثلث ، ويكلل الغار رأسها (٤) .

٤) **ميلبومينى** *Melopomene* : أيضاً من بنات زيوس ونيموسونى . ويقال إنها أم السيرينيس *Sirens* من رب النهر أخيليوس . وهى ربة التراچيديا ، لذا يرمز لها بالقناع الباكى مع عصا أو سيف .

٥) **أورانيا** *Urania* : من بنات زيوس ونيموسونى . وهى ربة الفلك ، لذا يرمز لها بالكرة الأرضية . ويقال إنها أم لينوس *Linus* من أمفيماروس *Amphimarus* ابن بوسايدون (٥) .

٦) **إيراتو** *Erato* : ربة الشعر الغزلى .

٧) **بولوهومنيا** *Polyhmnia* : ربة الشعر المقدس والغناء .

---

(١) *Ibid, P. 145* .

(٢) *Idem* .

(٣) *Hosiod, Theogony, p. 53* .

(٤) سلامه ، معجم الاعلام فى الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٤٤-١٤٥ .

(٥) *Ibid, p. 78* .

٨) ثاليا *Thaleia* : ربة الكوميديا والشعر الرعوى . ويرمز لها بالقناع الضاحك وعصى الراعى . أنجبت من أبوللون أبناء هم الكوريبانتيس *Corybantes* .

٩) يوتيربى *Euterape* : ربة الشعر الوجدانى ، ويرمز لها بالمزمار . ويقال أنها أنجبت من ستريمون *Strymon* إله النهر فى تراقيا ابناً أسمته زيوس.

وتروى الأقاويل العديد من قصص الموسيات وصراعهن فى دوريوم *Dorium* حينما نشب صراع بينهن وبين الشاعر الملحمى التراقى ثاموريس *Thamyris* الذى تفاخر وتباهى بأغانيه وتحداهن ، ففزن عليه وأصبنه بالعمى ، وسلبنه ذاكرته وموهبته .

حدث نفس الشيء مع الشاعر الملحمى ديمودوكوس *Demodocus* ، ولكنهن قد منحنه القدرة على الغناء والعزف على القيثارة بدلاً من نعمة البصر .

إن ربات الفن علمن الهولة فنون الالغاز والاحاجى ، ولما كن عازفات ماهرات الهيات ، فقد كن يغنين للآلهة ، ويشتركن فى المناسبات الخاصة، مثل زواج كادموس وهارمونيا ، أو جنازة اخيليوس .

٩) النيمف أو الحوريات *Nymphs* (١) :

هن من أنصاف الالهة ، وتختص كل طائفة منهن بمكان معين ويمكن تقسيمهن إلى :

---

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 399*

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٦٣، ٦٦، ٣٠٤.

أ) أورياديس Oreads [1] :

هن حوريات الجبال والهضاب ، ويقمن فوق قممها ، ويشرفن على نافورات التلال . تعددت علاقتهن ، إذ إرتبطن ببان وأنصاره ، وبأرتيميس ، ويقمن بالصيد معها . وهن نصيرات الرعاة والصيادين .

ب) نياديس Naiads [2] :

وهن حوريات مرحات يشرفن على الينابيع والنافورات ومجارى المياه والآبار والبحيرات ، أى إنهن حوريات الماء .

وتقول الأساطير ، إنهن عذارى جميلات ، وإنهن بنات زيوس ، وإن المياه التى يعشن فيها تساعد على الخصوبة ، وتمنح الشفاء . يتقرب المحبين لهن بنحر الذبائح خاصة العنزات والحملان ، كما يقبلن العسل واللبن والزيت والخمر والفاكهة والأزهار .

ج) النيرايديس Nereids [3] :

وهن أيضاً حوريات ، ولكن مكانهن البحر المالح ، وهن من بنات زيوس ودوريس ويقال بنات إله البحر نيروس ، وعددهن خمسون وهن وفقاً للأساطير ، جميلات ، رشيقات الحركة ، يقدمن خدماتهن للملاحين خاصة ، والبشر عامة ، أشهرهن أمفيتريتى ، ثيتيس ، أوريثويا ، بساماتى ، جالاتيا .

د) الأوقيانديدس Oceanids [4] :

وهن حوريات المحيط ، بنات أوقيانوس ، وذلك النهر العظيم الذى يجرى

---

(١) Oreads ، مفردها اريادة .

(٢) Naiads ، ومفردها نياده ، وجمعها أيضاً نيادات .

(٣) Nereids ،، ومفردها ناريدة وجمعها أيضاً نيرادات .

(٤) Oceanids ومفردها أوقيانيدة . وتجمع أوقيانوسيات .

فى دائرة حول نهاية العالم . حدد هيسيود عددهن بثلاثة الالاف ، أشهرهن: كلوميني ، كلوتي ، ديوني ، اليكترا ، ميتيس ، بيرسي ، ستوكس.

وقد حملت لنا الأساطير ، أن بعضهن قد أقمن علاقة غير شرعية مع زيوس ، وأنجبن منه أولاداً وبناتاً ، مثل الكمين أم هرقل ، وديوني أم أفروديتي ، وثيتيس أم اخيليوس .

اشتهرن بأن نصفهن الأسفل على هيئة سمكة ذو ذيل .

١ ٠ ١) أورانوس *Uranus* [١] :

إنه السماء ، وملك السماء ، كان اورانوس أول ابناء جيا التى ولدته من خأوس *Chaos* . تزوج أمه جيا ، وأنجب منها العمالقة ذوى المائة يد والكوكلوبيس ، والتيتان . كان اورانوس يكره نسله فقام بحبسهم فى باطن الأرض (تارتاروس) مما أغضب أمهم جايا فحرضتهم ليثوروا عليه ، وأعطت كرونوس أصغر وأمكر أبنائها ، منجلاً . وذات ليلة ، جاء اورانوس ليضاجع جيا ، فقام كرونوس بخصيه مستأصلاً أعضائه التناسلية ، وألقى بها فى البحر .

ويقال أن افروديتى قد نمت بسبب اختلاط عضو الذكورة مع زبد البحر، وأن الأرينوس والعمالقة والميليات كانوا نتاج دماء أورانوس المتساقطة على الأرض .

درج القدماء على تصويره كرجل قوى ، له لحية ، وأجنحة ، ويلبسونه جلباباً يغطى رأسه أحياناً .

---

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 596* .

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية .

لم تبق من عبادته أية شواهد ، فقط تناول هيسيود قصته فى قصيدته أصل الآلهة وأنسابهم .

١ ١) بوسايدون *Poseidon* [(١)] :

إله البحر ومن أبناء كرونوس وريا ، وشقيق زيوس . أيضاً هو إله الزلازل والعواصف والرياح والخيول .

وطبقـاً للأسطـورة الأركاديـة ، أن أمه ريـا ، قـد خافـت أن يبتلعـه أبـوه ، فوضعته بين النعـاج فى إحـدى مراعى القطيـع بالقـرب مـن مانـتينيا *Mantineia* وأعطت لكرونوس مهراً بدلاً من إبنها .

إن كرونوس الذى عادة ما يتخذ شكل حصان ، لم يستغرب الأمر ، وإلتهمه دونما تعليق . وهكذا أنقذت ريا ولدها بوسايدون ، كما أنقذت زيوس من مصير محتوم .

ويقال إن ريا أعطته للتيلخينيس عمال المعادن الأولون فى رودس ليربوه . ولكن هناك رواية أخرى تقول إنه قد لقى نفس مصير اخوته الباقين ، ولم ينقذه إلا ما فعله زيوس ، فلفظه أبوه ضمن من لفظهم من اخوتة إلى آخر تلك القصة التى إنتهت بتقسيم عرش العالم فيما بينهم ، فحكم زيوس السماء ، وكان العالم السفلى من نصيب هاديس ، وأخذ بوسايدون البحر . أما الأرض والأوليمبوس فقد إشترك الثلاثة فى حكمهما ، ولكن تميز زيوس بأنه الملك .

إتفق بوسايدون مع أختيه هيرا وأثينه ليقهروا زيوس ، وتمكنوا من شد وثاقه ، ولكن ثيتيس إستدعت برياريوس قائد العمالقة ذوى المائة يد من العالم السفلى كى يحلو وثاق زيوس .

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 490-495* .

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية .

كان بوسايدون كثير الخلاف مع غيره من الآلهة ، وعلى سبيل المثال :
١)خلافه مع أثينه حول مناصرة أتيكا ، إذ منح كل منهما هبة للمدينة ، فأعطاها بوسايدون حصاناً صنعه من الصخور ، بينما منحتها أثينه شجرة زيتون .
رأى المحكمون أن منحة أثينه أكثر فائدة للمدينة من عطية بوسايدون ، وبذلك أصبحت أثينه حامية للمدينة .
٢) خلافه مع هيرا حول أرجوس وإنتصارها عليه .

كان بوسايدون يركب عوبة تجرها الجياد فوق الأمواج .

تزوج بوسايدون أمفيريتى ابنة أوقيانوس ويقال إنه عندما تودد اليها لأول مرة ، هربت منه لعدة أسباب إلى التيتان أطلس ، إلى أن عثر عليها ديلفين الذى أغراها وحرضها على الزواج من إله البحر ، فكافأه بوسايدون وجعله كوكباً سماوياً . ولدت أمفيريتى لبوسايدون تريتون وابنتين رودى وبنثيسيكومى .

وبرغم ذلك ، فإن لبوسايدون العديد من العلاقات الغرامية ، أهم هؤلاء : الكووتى ، خيونى ، ثويا ، أمفيميديا ، ايثيرا ، سكولا ، أموموني ، ثم ميدوزا التى أنجبت له بيجاسوس .

بوسايدون كإله ،، كانت له القدرة على التشكل وقد لجأ إلى تغيير هيئته فى عديد من مغامراته فمثلاً ، حول نفسه إلى حصان كى ينال ديميتر ، كما أنه أتى ميدوزا وهو على هيئة طائرة ، أما ثيوفانى ، فقد اتخذ شكل الكبش كى يفوز بها ، أيضاً غير هيئته إلى ثور مع كاناسى Canace ودولفينا مع ميلانثو .

تراجع عن خطبته لثيتيس عندما علم بالنبوءة القائلة بأنها ستنجب ولداً سيكون أعظم قوة من أبيه .

ويقول الشاعر الاغريقى القديم Musaeus أن بوسايدون قد شارك فى نبـوءة دلفى مع إلهة الأرض ، وكـان يعطى اجابـاته ونبوءاته من خلال شخـص يدعى بوركـون Pyrcon . وبعد أن تنازلت جيا عن إهتمامها بأمـور النبوءة إلى ثيميس التى كانت تشرف على الوحى فى دلفى أمام أبوللون ، قامت ثيميس بدورها بالتنازل لأبوللون عن وحى النبوءة ، هذا الأمر جعل بوسايدون يتخلى عن مشاركة أبوللون وعاد إلى جزيرته على ساحل ترويزين Troezen .

لقد كان بوسايدون سنداً للأغريق فى حربهم مع طروادة لأنه كان يحقد على مدينة طروادة بسبب معاملة والد بريام . فقد ظهر له بوسايدون وأبوللون على هيئة بشرية وعرضا بناء أسوار حول المدينة ، وبعد أن أكملا بناء السور رفض لاوميدون دفع أجرهما . أرسل بوسايدون وحشاً بحرياً ليخرب ساحل المدينة ، إلى أن قدم الملك ابنة هيسيونى قرباناً للوحش ، ولكن تمكن هرقل من إنقاذ الفتاة .

وبالرغم من دعمه للإغريق ، وافق على معاقبتهم بعد حرب طروادة لأن بوكريان اياكس قد أهان أثينه ، فأرسل عاصفة مشئومة دمرت معظم أسطول الاغريق ، ومات اياكس .

أيضاً ، غضب بوسايدون على أوديسيوس بسبب قتله بولوفيموس ، وحكم عليه بالتجوال والتيه ، إلى أن ساعدته الآلهة الأخرى أثناء غياب بوسايدون فى أثيوبيا .

منح الديسكورى القوة والقدرة على مساعدة البحارة فى محنهم .

إن أصل الإله غير واضح تماماً ، ولكن هناكَ آراء متفق عليها بين الدارسين على أن إسمه الاغريقى يعنى زوج أو رفيق دا Consort of Da ودا إسم لإلهة الأرض فى فترة ما قبل الهلينستية ، ووجد أيضاً فى اسم

ديميتر أى الأم دا .

ويلاحظ أن الفنانى يصورون بوسايدون على هيئة رجل قوى ، متين البنيان ، وبصعوبة يمكن التفرقة بينه وبين زيوس ، ولكن العلامة الواضحة فقط ، هى ذلك الرمح الثلاثى الشعب . صوره يوريبيديس مع أثينه فى بداية مأساته المسماه الطرواديات .

كما أنه تميز بنظراته الحزينة الكئيبة وشعره الأشعث ولحيته الكثة .

٢ ١) بيرسيفونى *Persephone* (١) :

هى الربة العذراء إلهة العالم السفلى ، والمسئولة عن خصوبة الأرض ، إبنة زيوس وديميتر ، وزوجة هاديس أو بلوتو ، وتعيش معه فى عالمه السفلى ثلاثة شهور من العام ، وباقى العام مع أمها . تسمى أحياناً كوريه أو كورا .

تعتبر ربة الموت والاخصاب والخضروات . إن عودتها إلى الأرض ترتبط بظهور براعم الزرع فى الربيع ، بعد بقاء البذور طوال الشتاء فى باطن الأرض ، وهو إحتفال له شعائره ، يهتم به الفلاحون خاصة أهل اليوسيس .

إن بيرسيفونى هى التى تتحكم فى نشاطات أرواح الموتى أكثر مما يفعل هاديس ، خاصة عندما ترسل هذه الأرواح إلى سطح الأرض ، بل أسهمت فى عودة الروح لواحدة من البشر هى الكيستيس . ومن ناحية أخرى يقال إنها أخذت إمرأة حية تدعى أثيميا إلى العالم السفلى ، بعد أن اصطادتها أرتيميس . إن بيرسيفونى دائماً ما يناشدها الناس فى الكوارث والمصائب ، فقد صلى كل من أورستيس والكترا لجيا (الأرض) لتعيد أبيهما أجاممنون إلى الحياة ، ليشاهد إنتقامهما له من زوجته كليتمنيسترا ، وتوسلا

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 463-464* .
ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٢٢ .
ج) لويس عوض ، نصوص النقد الادبى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٨٧ .

لبيرسيفونى لتقف إلى جوارهما وتناصرهما .

وهناك رواية ساخرة عن حياة بيرسيفونى على الأرض ، تدور حول شجارها مع أفروديتى على أدونيس ، فقد أعطته افروديتى إلى بيرسيفونى بعد أن وضعته فى صندوق ، لتحفظه لها فى أمان فى العالم السفلى . بدافع الفضول ، إختلست بيرسيفونى النظر داخل الصندوق ، فإكتشفت كم كان أدونيس جميلاً ، فرفضت إعادته إلى أمه افروديتى عندما جاءت تطلبه . رفعت افروديتى الأمر إلى زيوس ، الذى حكم بأن يقضى أدونيس ثلث أيام عمره مع بيرسيفونى فى العالم السفلى ، والثلث الثانى من حياته مع أفروديتى ، والثلث الباقى مع نفسه .

أخذ بيريثوس على عاتقه خطف بيرسيفونى وإستعادتها من العالم السفلى وقد ساعده على ذلك صديقه ثيسيوس ، ولكن هاديس اكتشف تدبيرهما وسجنهما . أنقذ هرقل ثيسيوس ، بينما ظل بيريثوس فى العالم السفلى إلى الأبد .

بالرغم مما يبدو من تناقض فى شخصية بيرسيفونى لنا ، إلا أن ذلك لم يدر بخلد الاغريق وقتها ، إذ أن ما تمر به حبات القمح ، التى هى أساس حياتهم ، تشبه تماماً ما يمرون به هم أيضاً كبشر ، فهى تدفن فى باطن الأرض ، لتنبت مرة أخرى فى الربيع ، وبالمثل يدفن الانسان عندما يموت فى باطن الأرض ، وسيبعث مرة أخرى ليعيش فى العالم السفلى .

لذا فإن من الطبيعى أن يثق الانسان فى معجزة الرب ، الذى يمنحه حياة أخرى فى عالم جديد .

إن لقب بلوتو أو بلوتوس يعنى مانح الثروة المستخرجة من باطن الأرض أو هو رمز اغريقى للثروة الزراعية من الحبوب والمحاصيل ، التى تنبت من باطن الأرض لتظهر على سطحها .

ومن بين الروايات حول بيسيفونى ، أن زيوس إنقلب إلى ثعبان ودنا من الفتاه ليقضى معها وقتاً طيباً ، وأثمرت هذه العلاقة طفلاً أسموه زاجريوس الالهى، ولما كان الطفل قريباً من أبيه زيوس ، فقد حقدت عليه هيرا ، وحرضت التيانين والمردة للفتك به ، ولكن الربة أثينا أنقذت قلب ذلك الطفل الالهى، وابتلع زيوس هذا القلب ، فأنجب ديونيسوس كصورة أخرى لطفل إلهى [١] .

٢ ١) جايا *Gaea* **أو جى** *Ge* [٢] :

أى الأرض او إلهة الأرض ، أو الأم الصابرة السمحة الجزيلة العطاء . وطبقاً لرواية هيسيود أنها وتارتاروس وأروس من أبناء خيوس . ويقال أنها أنجبت أورانوس (السماء) وأوريا (الجبال) ، وبونتوس (البحر) ، بدون زواج ، ثم تزوجت بعد ذلك من أورانوس وحملت منه حينما عانقها ، فنزل المطر ، ثم أنجبت منه التيتانيس ، والسوكلوبيس ، كما أنجبت ثلاثة من الوحوش الذين أطلق عليهم إسم الهيكاتونخيريس .

كره أورانوس الاثنين الاخيرين بسبب قوتهما ، ولمظهرهما القبيح الوحشى، لذا فقد قام بإرسالهما إلى تارتاروس أو باطن الأرض مسبباً لجيا ألماً شديداً . استاءت جيا من طغيان أورانوس ، فحرضت عليه أبنائها ليعاقبوا أبيهم ، لم يجرؤ واحد منهم على الاقتراب من أبيه ، إلا كرونوس . وقد قامت جيا بإعطاءه منجلاً واتفقت معه على ما سيقوم به . وفى احدى الليالى ، وبينما يضاجع اورانوس زوجته جيا ، حضر كرونوس وقطع أعضاء ذكورته بالمنجل ، ويقال أن قطرات دمه سقطت على الأرض ، إنجبت من

(١) عوض ، نصوص النقد الادبى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٨٧ .

(٢) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 248-250* .

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٧٤ .

جيا الارينويس [١] والعمالقة ، كما أنها ولدت من بونتوس كل من ثاوماس[٢] وفوركوس [٣] وكيتو [٤] ونيروس [٥] وايوربيا [٦] .

ولما حل كرونوس مكان ابيه ، اتبع نفس اسلوبه الظالم فحذرته جيا من أن أحد أبنائه سيفعل به ما فعله هو بأبيه ، لذا حرص على ابتلاع كل ما

---

(١) وهن ربات الإنتقام أو الإناث المروعة ، عددهن ثلاثة ، اليكتو ، تيسيفونى ، ميجايرا . يصورهن الفنانون كعذارى مجنحات ، شعرهن من الثعابين ، ويحملن السياط والمشاعل والمناجل . إنهن بمثابة تشخيص اسطورى لشعور الانسان بالذنب ، وهن يعملن ضد الجريمة أو الرذيلة ، ويتبعن كل أثيم يخالف العلاقات الاسرية ويصبنه بالجنون .

(٢) إبن بونتوس (البحر) وجيا (الأرض) ، ووالد أرس وهاربييس من زوجته الحورية الكترا .

(٣) Phorcys إله قديم للبحر ، ابن بونتوس وجيا . تزوج اخته كيتو وأنجب منها :

أ) الجورجونيس Gergons وهن سثينو ويوروالى وميدوسا . إشتهرن بالبشاعة وكانت لهن اجنحة ومخالب من البرونز ، ولعيونهن ضوء خاطف مهلك ، وأفوههن واسعة ، وتتوج شعورهن الثعابين . كان كل من ينظر إلى الميدوسا يتحول إلى حجر ، وقد قتلها بيرسيوس.

ب) الجراياى Graeae يطلق عليهن اسم الفوركيديس نسبة لأمهن وأبيهن . يقال إن عددهن إثنين ، اينو وبيمفريد ، وأوبيفريدو ويضيف البعض اليهن ثالثة أسموها دينو . إشتهر عنهن أنهن نسوة رماديات أو ذوى الشعر الرمادى . لهن عين واحدة وسن واحدة أيضاً ، يتبادلنها عند الحاجة . إنهن اخوات الجورجونيس والأخيدنا .

ج) الأخيدنا Echidna هولة وصفها هيسيود بأنها نصف حورية ونصف ثعبان . ولدت كثير من الوحوش مثل كيربيروس أورثروس ، الوهودرا الليرنيانية ، الخيمايرا ، السفنكس ، السكولا ، يقال انها ابنة كيتو وفوركوس ، أو جيا وتارتاروس . (المرجع السابق ، أ ، ص ٢١٦ ، و ب ، ص ١٣) .

د) لادون Ladon أو الحية ذات المائة ذراع التى كانت تحرس حديقة الهيسبيريديس ويقال أنه والد سكولا *(Tripp, Classical Mythology, op.cit., p. 478)* .

(٤) إبنة بونتوس وجيا .

(٥) كانوا يعتبرونه إله البحر القديم ، وقبل أن يصبح بوسايدون حاكماً لآلهة البحار . أشار إليه المؤرخون كرجل عجوز عطوف وعادل . تزوج دوريس وأنجب منها خمسين من الحوريات .

(٦) والدة بالاس وبيرسيس واسترايوس من التيتان كريوس .

تلده زوجته ريا من أطفال ، ولكن قامت جيا بمساعدة ابنتها ريا بإخفاء وليدها الأخير زيوس ، وألقمت كرونوس حجراً بدلاً منه ... الخ [١] .

أنجبت جيا من تارتاروس الوحش توفويوس ذو المائة رأس ، وليصبح عدو زيوس الأول . أمرت جيا العمالقة وشجعتهم على مهاجمة الأوليمبوس .

بحثت عن نوع من المخدر لتجعلهم خالدين ، ولكن زيوس أمر أيروس وهيليوس وسيليني بألا يشرقوا ، ووجد المخدر وأخذه لنفسه . حذرته جيا من أن زوجته الأولى ميتيس إبنة أوقيانوس سوف تنجب له بنتاً ، ثم ولداً سيحكم السماء ، فقرر زيوس ابتلاع زوجته وهى حامل ليمنع تحقيق نبوءة جيا .

ولدت جيا العديد من المخلوقات الممسوخة كما إنها أم أو مربية تيتوس العملاق الضخم . وينسب إليها أيضاً أنها أم الحصان أريون ، والحية التى كانت تحرس الفروة الذهبية .

كانت جيا عاقلة ولها العديد من المعجزات ، ويقال إنها تقاسمت الوحى مع بوسايدون وكانت تلقى النبوءات بنفسها .

يرمز إليها الفنانون بسيدة تلبس ملابس طويلة ، وعادة ما تكون جالسة وإلى جوارها طفلان وبعض الثمار التى تنبت من الأرض .

خاريتيس Charites [٢] :

أو الجراتياى Gartiae . وهن عرائس الجمال والإلهام فى الفن ، وقد ثار خلاف حول أسماءهن وعددهن ، فهوميروس قد أسماهن خاريس Charis أى إلهات الحسن ومانحات الفتنة والجمال ، بينما أسماهن

(١) مراجع القصة كاملة تحت كرونوس ص ١٦٦ .
(٢) Tripp, p. 254 ، وأمين سلامه ، ص ١٨٣ .

هيسيود اجلايا *Aglaea* أى الإشراق . لعبت ربات الجمال دوراً محدداً فى الأساطير الاغريقية ، فهن عادة ما يوصفن بأنهن حاشية افروديتى أو من المصاحبات لبعض الآلهة ، وكن يمنحن الجمال للإناث الصغار .

على أية حال ، هن بنات زيوس ويرونومى ، أما أسمائهن فهى يوفروسونى *Euphrosune* أى المرح ، وثاليا *Thalia* أى الأزهار ، أما الثالثة فهى أجليا *Aglaia* أى الإشراق ،

إن الخاريتيس كن موضوعاً مفضلاً لدى الفنانين رسموهن عذارى عاريات ، تمسك الواحدة منهن بيد الأخرى وهن يرقصن فى حلقات دائرية.

٤ ا) ديميتر *Demeter* (١) :

إلهة قديمة ، وواحدة من بنات كرونوس وريا ، وشقيقة زيوس ، وقد إبتلعها أبوها ضمن من ابتلعهم من أبناء ، وهى إلهة الخصب والقمح أو المحاصيل ، أو الأرض المنزرعة بوجه عام ، ويعرفها الإغريق أحياناً بلقب آخر هو ديو (٢) .

أثناء المأدبة التى أقامها الملك الفريجى تانتالوس للالهة ، أكلت ديميتر كتف أو ذراع ولد تانتالوس ، بيلوبس الذى قدمه للإلهة ليختبرها . ولما علمت ديميتر الحقيقة أعطته ذراعاً من العاج بدلاً من ذراعه التى أكلتها.

عند زواج كادموس وهارمونيا ، وقعت ديميتر ضحية إغراء أياسيون *Iasion* ابن زيوس والكترا ، فأحبته وأنجبت منه بلوتوس . قتل زيوس

---

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 463-464* .

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٢٢ .

(٢) يظن أن المقطع ميترفى اسمها مشتق من ماتر بمعنى الأمر وفى تفسيرات القدماء أن دى هى صيغة من جى أو جيا .

أياسيون لجرأته ووقاحته بأن سلط عليه صاعقة . ويحكى أن أياسيون برغم ذلك عاش زمناً طويلاً مع الإلهة إذ أنها أعادت اليه الشباب من خلال إله الصبا هيبى . ولدت ديميتر من أياسيون ولدين ، بلوتوس وفيلوميلوس . أصبح بلوتوس إله الثروة الزراعية التى تنتجها الأرض ، وكان أخاه الآخر فلاحاً بسيطاً فقيراً ، وقد إبتكر العربة مما سر ديميتر ، التى عوضته بأن جعلته بعد مماته نجمة من النجوم . إن علاقة ديميتر الحقيقية ليست بجبل الأوليمبوس ولكن بالأرض ، حيث تشرف على المحاصيل خاصة الحبوب .

أنجبت ديميتر من زيوس الابنة بيرسيفونى . وفى أحد الأيام ، رأى هاديس شقيق زيوس ، ورب العالم السفلى ، بيرسيفونى فوقع فى غرامها . وافق زيوس على زواجهما ، ولكنه حذر هاديس من أن ديميتر قد لا توافق على هذا الزواج ، خاصة وأنها ستعيش فى عالم مظلم بلا شمس ، وإقترح عليه أن يخطف الفتاة ، وأمر جيا بأن تنبت بعض الزهور بالقرب من موقع سكن بيرسيفونى . خرجت بيرسيفونى وبعض الربات لقطف بعض الزهور . ظهر هاديس فجأة فى عربته التى تجرها أربعة خيول وخطف بيرسيفونى وعاد بها سريعاً إلى عالمه السفلى .

علمت ديميتر بخطف ابنتها ، ظلت تسعة أيام وتسعة ليالى تبحث عنها دون جدوى ، تسعة أيام بلا طعام ولا شراب من أجل أن تصل إلى مكان ابنتها ، وفى اليوم العاشر قابلت هيكاتى الأم ديميتر ، وأخبرتها بقصة خطف بيرسيفونى ، دون أن تصرح بشخصية الخاطف . لجأت ديميتر إلى إله الشمس هيليوس لتسأله إن كان قد رأى شيئاً . أخبرها وهيكاتى بالحقيقة ، ولكنه أخذ يقنع ديميتر بأن هاديس شقيق زيوس وحاكم الجزء الثالث من الكون ، زوجاً مناسباً لبيرسيفونى .

زاد حزن ديميتر على إبنتها ، ولم تعد إلى الأوليمبوس وظلت تجوب الأرض كإمرأة من البشر دون أن تعنى بمظهرها . وأثناء مرورها عبر أركاديا

حاول بوسايدون إغتصابها ، فغيرت الإلهة نفسها إلى فرس كى تتجنب مضايقاته ، ومع ذلك لم ينخدع بوسايدون ، فتحول إلى حصان فحل وإمتطى ديميتر ، وكان ثمرة هذا اللقاء الحصان أريون ، وإلهة أخرى أطلق عليها الأركاديون الربة ديسبوينا ، وظل إسمها سراً .

غضبت ديميتر من العالم كله ، فقرر الإلتجاء إلى كهف فى جبل ايلايوس بالقرب من فيجاليا . عرف بان Pan مكانها فأخبر به زيوس . أرسل زيوس القضاء والقدر ليحادثا ديميتر ، ونجحا فى إقناعها ، بأن تخفف من غضبها وحزنها وتسلم بالأمر الواقع وتبارك زواج إبنتها بيرسيفونى من هاديس . فى تجوال ديميتر ، زارت العديد من البلاد ، وأخذت تعلم رجالها زراعة القمح والحبوب .

إن العديد من المدن تؤكد زيارة ديميتر لها ولكن أشهر هذه المدن كانت مدينة اليوسيس بالقرب من أثينا . ورغم إختلاف الروايات فى التفاصيل ، إلا أنها تتفق كلها فى النقاط الأساسية ، زيارة المدينة . لقد جلست ديميتر يوماً على صخرة بالقرب من ينبوع ماء ، جاءت بنات الملك كيليوس الأربعة إلى هذا النبع ليحصلن على بعض المياه ، فوجدن العجوز ، سلمن عليها ، ودعونها للذهاب معهن إلى القصر . قدمت ديميتر نفسها لهن كإمرأة كريتية إسمها دوسو Doso ، ووافقت على عرضهن ، بل واقترحت أن تعمل فى أى عمل يناسب سنها . إستقبلتها ميتانيرا زوجة كيليوس ، ولكن العجوز قبعت فى ركن من القصر حزينة حتى قامت خادمة فى القصر تدعى آمبى Iambe بإضحاكها مما جعلها تنسى أحزانها لبعض الوقت ، وقبلت أن تشرب قدحاً من Kykeon واسندت إليها ميتانيرا مَهمة تربية ولدها الصغير ديموفون . لقد حرصت على الطفل وإعتنت به ، كما لو كان ولدها ، بل وإعتبرته بديلاً لإبنتها بيرسيفونى . لذا حاولت أن تجعله خالداً ، فقامت بدهانه يومياً بعطر الآلهة ، وأطعمته من طعامهم ، وفى

الليل ترقده على جذوات النار . سارت الأمور سيرها الطبيعى إلى أن رأتها أم الطفل ، ويقال إن سيدة من القصر ، براكسيثيا ، تجسست على ديمتر ليلاً ، وفزعت مما تفعله بالغلام ، فصرخت عالياً لتنبه أهل الطفل . غضبت المربية الغريبة ، وقذفت بالطفل إلى الأرض وإنتصبت فى هيئتها المهيبة وأعلنت عن ربوبيتها . وهناك رواية أخرى تقول إنها تركت الغلام فى النار ليموت حرقاً . ولكن أهل اليوسيس ينكرون القصة الأخيرة ، ويؤكدون أن الغلام قد عاش حتى أصبح أعظم قوادهم . بل ويعترفون أن أم ديمتر قد علمت كيليوس وشعبه شعائر عبادتها وطقوس أسرار اليوسيس .

لم تنس ديميترا إبنتها بيرسيفونى ، فبالرغم من عطفها وشفقتها على أهل اليوسيس ، إلا أنها عرضت الأرض لمجاعة لمدة عام كامل وتسببت فى موت الرجال جوعاً .

رأى زيوس أن يضع حداً لتلك المأساة ، فأرسل ايريس ليعود بديميتر إلى الأوليمب ، ولكنها رفضت أن تعود . تجمعت الآلهة لإقناع ديميتر بنسيان أحزانها وغضبها ، ورجوها لأن تعود معهم لجبل الأوليمب لتنمو المحاصيل، والحبوب من جديد . لم تترك ديميتر معبدها الجديد فى اليوسيس . أرسل رب الأرباب زيوس رسوله هيرميس إلى هاديس ليحضر بيرسيفونى ، إمتثل هاديس لأمر زيوس ، وفى رقة أعطاها بعض حبات الرمان لتأكلها .

عاد هيرميس بالفتاة إلى اليوسيس ، وعادت معها السعادة إلى ديميتر ، ولكن الأم توجست شراً ، وسألت إبنتها ، هل أكلت أية أطعمة فى العالم السفلى ؟

أجابت بيرسيفونى بالايجاب . أعلنت ديميتر أن هاديس خدع ابنتها ، إذ أن من يأكل من طعام العالم السفلى ، لابد وأن يقضى ثلث العام على الأقل فى ذلك العالم .

قرر البعض أن بيرسيفونى أكلت سبعة من الحبوب برغبتها ودون إكراه تجسس اسكلافيوس ابن إله النهر على بيرسيفونى وأخبر هاديس بما رآه ، فأحالته بيرسيفونى إلى بومة ، كما يقال أن ديميتر عاقبته بأن ثبتته أسفل صخرة ضخمة ، ولم ينقذه من هذا المصير إلا هرقل الذى أزح عنه الصخرة فيما بعد ، ولكن ديميتر أحالته إلى بومة مرة أخرى .

فى يوم ما ، حاول زيوس تجنب المجاعة ، فأرسل ريا ، أم ديميتر وهاديس، وزيوس نفسه ، لإقناع ابنتها . علمت ديميتر أن ابنتها بيرسيفونى ستبقى معها تسعة شهور من العام ، وافقت على ذلك ، وسمحت للحبوب بأن تنبت من جديد ، وعادت مع إبنتها مرة أخرى إلى جبل الأوليمب .

وقبل أن تغادر ديميتر اليوسيس ، أرسلت تربيتوليموس ، ابن ملك اليوسيس كيليوس ليُعلم الناس فنون الزراعة . وقد تعددت الروايات حول مهمته ، فيُقال إنه كان يركب عربته المجنحة ويبذر البذور عبر الأثير ، أو يعلم البشر زراعة المحاصيل .

ويقال إن ديميتر قد ساعدته كثيراً ووقفت إلى جواره كلما تعرض له بعض الملوك من أعداءه ، كما يقال أنها وهبت شجرة تين إلى فوتالوس ، بالقرب من اليوسيس ، لأنه عاملها بلطف وذوق أثناء اقامتها فى ذلك المكان .

وهناك قصة أخرى تقول إن ملك اليوسيس ، أثناء زيارة ديميتر ، كان إسمه اليوسينوس ، وأن زوجته كانت كوثونيا وأن إبنه إسمه تربتوليموس . وأن ديميتر قد قتلت الملك لما إعترض على وضعها لإبنه فى النار . وفيما بعد ، عاد تربتوليموس من رحلاته التى قام بها لتشجيع البشر على زراعة الحبوب ، ولكن الملك الجديد كيليوس قد خطط لإعدام الفتى الشاب بسبب نشاطه هذا . تدخلت ديميتر لتجبره على إعادة العرش لتربتوليموس ، فأسس الفتى أعياد ديميتر وأسماها ثيسموفوريا Thesmophoria .

على أية حال ، كانت للأعياد الدينية التى تقام لديميتر ، والأناشيد والقصص والأشعار الزاخرة بالعواطف المؤثرة والإنفعالات المثيرة ، الفضل فى نشأة التراچيديا الاغريقية .

٥ ١) ريا *Rhea* [1] :

هى إبنة أورانوس من زوجته جيا (الأرض) ، وشقيقة كرونوس وزوجته . إشترك كرونوس مع أمه جيا وخلعا الأب أورانوس عن العرش ، ثم تولى حكم التيتانيس ، اللذين كانوا من مراكز القوى الطبيعية للسماء والأرض والبحر .

كان كرونوس يخشى أن يفعل أحد أبنائه ما فعله هو بأبيه ، خاصة بعد أن تنبأ أبوه بذلك وحذره .

لجأ كرونوس إلى ابتلاع كل ابن تلده ريا حتى يتفادى النبوءة ، ويمنع أولاده من خلعه .

تمكنت ريا من إخفاء مولودها الأخير زيوس فى كريت ، وألقمت كرونوس حجارة ملفوفة ، بدلاً من طفلها الوليد .

ولما كبر زيوس ، أعطت أولى زوجاته ميتيس ، لوالد زوجها شراباً مقيئاً ، جعله يلفظ ابنائه مرة أخرى . إتحد الأخوة مع زيوس ، وحاربوا ابيهم وأعوانه، وإنتصروا عليه ، وتولى زيوس العرش بدلاً منه .

ويلاحظ أن الاغريق عادة ما يرتبطون بين ريا والإلهة الفريجية سيبيل أم الالهة . ويقال إنها قد علمت ديونيسوس العديد من شعائرها الدينية وطقوسها .

(١) أ) Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 512 .

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٠٨.

١٦) زيوس *Zeus* [١] :

رئيس الآلهة الأولمبية ، وإبن كرونوس وريا ، وشقيق كل من بوسايدون وديميتر وهاديس وهيستيا وهيرا وهيفيايستوس وهيبى وهرميس وأبوللون وأرتيميس ، وأثينه وديونيسوس وهرقل .

قال عنه هوميروس إنه أكبر أبناء كرونوس ، بينما أيد معظم الكتاب فيما بعد وجهة نظر هسيود التى تقول إنه أصغر الأبناء . وإنه ولد بعد أن إبتلع أبيه كرونوس كل إخوته وأخواته .

ولدته أمه ريا فى كهف عميق بين غابات جبل ايجيوم *Aegeum* ولما كانت تخشى عليه من ذات المصير الذى لقيه أبنائها وبناتها ، فقد أخفته فى كهف فى جبل ديكتى *Dicte* [٢] فى كريت ، حيث قامت الحوريتان أدراستيا *Adrasteia* وايدا *Ida* [٣] بالعناية به ورعايته وتربيته . ويقال إن ربات الشعر قد طوقته بالحماية ، وقمن بالغناء والرقص من حوله حتى لا يسمع كرونوس صوته وهو يبكى ، فيستدل على مكانه .

ويقال إن الحوريتان قد أطعمتاه من طعام الآلهة (أمبروسيا *Ambrosia*) وأسقيناه من شراب الالهة أيضاً (النكتار *Nectar*) [٤] .

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, Op.Cit., p. 605-610* .
ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢١١-٢١٦.
ج) لويس عوض ، ص ٣٦٣-٣٦٥ .

(٢) وفى قول آخر ، جبل ايدا *Ida* (المسلمى ، قراءات فى أساطير الشرق والغرب ، ص٣٢٩) .

(٣) بنات ميليسيوس *Melisseus* ملك كريت .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٣٠ .

كانت ريا قد وضعت بعض الأحجار فى لفافة بدلاً من زيوس وقدمتها إلى كرونوس الذى توهم أنها طفلاً فإبتلعها ، ولكن سرعان ما إكتشف كرونوس الخدعة ، وبحث عن زيوس فى كل مكان دون جدوى .

ويرى د. المسلمى أن أمالثيا Amaltheia (1) زوجة مليسيوس قد أرضعت زيوس الصغير من لبنها . بينما يرى آخرون أن حوريات كريت وتدعى إحداهن إمالثيا قد ربته على لبن العنزات . وما أن كبر زيوس ، حتى حرض الحورية ميتيس على إعطاء أبيه دواءاً مقيئاً ، ما أن تناوله كرونوس حتى لفظ أبناءه وبناته الذين ابتلعهم من قبل . ساند هؤلاء الأخوة زيوس فى صراعه مع أبيه كرونوس والتياتين من أجل السيطرة على الأوليمبوس . نصحته جدته جيا بإطلاق سراح السوكلوبيس وذوى المائة ذراع من تارتاروس ، حيث سبق لكرونوس حبسهم . بعد عشر سنوات من الصراع والحرب ، نجح زيوس ومساندوه فى إعادة هؤلاء التياتين مرة أخرى إلى سجنهم ، وأقام عليهم ذو المائة ذراع حراساً .

أما السوكلوبيس ، فقد إحتفظ بهم كصناع دروع له ، كى يزودوه بسلاحه الذى لا يتغير من الصواعق .

إقتسم زيوس وشقيقاه حكم العالم ، فكانت السماء من نصيبه ، أما البحار فهى لبوسايدون ، وبقى العالم السفلى من حق هاديس .

إجتمع الأخوة ونصبوه سيداً للآلهة ، وقبل زيوس هذا الشرف ، ولكن لم يتمتع به طويلاً ، إذ أن لجيا (الأرض) نزاعاً مع جلين من آلهة السماء ، زوجها أورانوس وإبنها كرونوس ، مما جعلها ترفض أن تكون طرفاً مع حفيدها زيوس .

---

(1) ويقال أنها عنزة غريبة الشكل ومفزعة . هناك رواية تقول أن زيوس قد كسر أحد قرنيها ووهبها القدرة على الإمتلاء بما يريده صاحبها ، ومن هنا نشأ قرن الرخاء أو الإخصاب ، أو قرن أماليثيا ، وثبتت العنزة فى السماء ككوكب سيار . (سلامه ، ص ٤٣) .

أنبتت الأرض عنصراً جديداً من العمالقة *Giants* [1] الذين سرعان ما هاجموا السماء ، ولكن نجح أبناء زيوس ومن معهم من الآلهة فى قتل

---

(١) *Giantes* وهم ذرية كبيرة من المخلوقات المشوهة الخلقة ، أنجبتهم جيا عندما خصبتها دماء أورانوس (السماء) وقت أن خصاه ولده كرونوس ، وهم أخوة الاريانيوس *Erinyes* والـ *Meliae* . يرى البعض أن جيا ولدتهم بسبب ثورتها العارمة وغضبها على قيام زيوس بإبادة التيتانيس *Titans* . يختلف شكل العمالقة فى مجمله ، ولكن السمة المشتركة بينهم هى كون أقدامهم تنتهى بذيول ثعابين .

حارب العمالقة الهة الأوليمبوس وعلى رأسهم زيوس ، أما حرب المردة (التيتانيس) فقد كانت ضد نفس الآلهة بقيادة كرونوس . يقطن العمالقة المنطقة المجاورة لفليجرا *Phlegrae* التى قيل أنها جبل فيسوفيس *Vesuvius* فى إيطاليا .

حاولت جيا البحث عن نبات يجعل ابنائها العمالقة خالدين ، ولكن زيوس حرض أيوس *Eos* وهيليوس *Helius* وسيلينى على عدم إعطائها الضوء ، ونجح هو فى الحصول على النبات وحجبه عن العمالقة .

كانت النبوءات تقول إن الالهة لن تستطيع هزيمة العمالقة ما لم يساعدهم مخلوق بشرى ، لذا جندت أثينه هرقل ، الذى إستطاع أن يسحب الكونيوس *Alcyoneus* خارج موطنه *Pallene* ثم قتله . أيضاً قام زيوس بصعق العملاق بورفوريون *Porphyrion* عندما حاول إغتصاب هيرا ، وأجهز عليه هرقل بأحد سهامه . أما ايفياليتس *Ephialtes* فقد مات بعد أن صوب أبوللون سهماً على عينه اليسرى ، بينما صوب هرقل على عينه اليمنى. وإستمراراً فى مسلسل قتل العمالقة ، قام ديونيسيوس بتدبير أمر مقتل يوريتوس *Eurytus* حينما ضربه بصولجانه ، أما كلوتيوس *Clytius* فقد لقى حتفه على يدى هيكاتى ، وصب هيفياستوس المعدن المصهور على ميماس *Mimas* ففر انكيلادوس *Enceladus* ولكن لم تتركه أثينه ، إذ ألقت عليه جزيرة سيسلى *Sicily* ثم قتلته وسلخت بالاس *Pallas* وإتخذت من جلده درعاً .

أما بولوباتيس *Polybotes* فقد كان من نصيب بوسايدون ، إذ طارده فى الجزر الايجية حتى جزيرة كوس *Cos* ورماه بقطعة من الجزيرة تسمى نيسوروس *Nisyrus* .

لم يسلم باقى العمالقة من مطاردات الآلهة ، فقد قتل هيرميس هيبوليتوس ، وأردت أرتيميس العملاق *Gration* بسهامها . كما صرع القضاء والقدر *Fates* كل من أجريوس *Agrius* وثواث *Thoas* بعد أن ضربوهما بهروات من البرونز .

أما من تبقى من هؤلاء العمالقة فقد قضى عليهم زيوس بصواعقه ، وأجهز عليه هرقل بسهامه.
Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 250-252.

وتحطيم هذه الوحوش بعد حرب طويلة .

لم تيأس جيا وولدت وحشاً مخيفاً أسمته توفون [١] أو توفويس *Typhoeus* ، كان ظهور الوحش سبباً فى هروب الالهة إلى مصر ، حيث إتخذ كل منهم لنفسه هيئة حيوانية جديدة ليضلل الوحش ، تاركين زيوس وحده لمواجهته . إتخذ زيوس هيئة الكبش لفترة ، ولكنه استجمع قواه ، وسلط صاعقة على الوحش أردته قتلاً فى تارتاروس .

هكذا نجح زيوس فى التغلب على التياتين ، والعمالقة ، ثم على توفويوس ، ولكن سرعان ما ظهر غزاة جدد من الأرض من بين أولاد العمالقة ، أهمهما أوتوس وايفيالتيس [٢] .

أيضاً ولسبب غير معلوم ، تمردت زوجته هيرا ، وشقيقه بوسايدون ، وابنته أثينه عليه وعلى سلطته ، بل وقيدوه وحبسوه ، لولا الحورية ثيتيس ،

---

(١) إبن جيا وتارتاروس ، ووالد الوحوش الخيمايرا والسفنكس ، وكيربيروس وسكولا ، والجورجون والهاربيس ، من زوجته اخيدنا ، كان مخيفاً ، هائل الجسم عظيم القوة ، له مائة رأس ثعبانية ، يتطاير الشرر من عيونه ، صوته مخيف ، وأذرعته قوية .

(٢) أوتوس وإيفياليتس ، توأمين من العمالقة وهما ابنا افيميديا ابنة تريوبوس وزوجة الويوس وقد أحبت خلال زواجها إله البحر بوسايدون . نشأ الاثنان سريعاً ، وما أن بلغا التاسعة من العمر حتى كان طولهما ٥٠ قدماً ، كما كانت قوتهما مخيفة وغير عادية ، إذ نجحا فى وضع جبل أوسا فوق جبل الأوليمبوس ، ثم جبل بيليون على جبل أوسا ، عازمين على إثارة القلاقل فى السماء . وفى أوائل مهمتهما ، إستطاعا إعتقال إله الحرب أريس وحبساه فى قفص من البرونز وبعد ١٣ شهراً خانهما ايريبويا عند هرميس ، فأنقذ أريس ، فهدد الاثنان بتحريك الجبال حتى تغمر المياه الأرض ، وتغوص الأرض فى المياه .
تهور الاثنان يوماً وغازلا كل من أرتيميس وهيرا ، غضبت الالهة من سلوكهما ، فأرداهما أبوللون بسهامه وقتلهما ، ويقال أن الآلهة أرسلت غزالاً بين العملاقين ، وعند التصويب عليها أصابتهما السهام فماتا ، ويقال أن أرتيميس ذاتها حولت نفسها إلى غزالة . نال العملاقان جزائهما فى هاديس ، إذ ربطا مع الحيات فى عامود واحد ، ووقف البوم على العمود يصيح .
Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 437.

التى إستدعت برياروس إلى تارتاروس ليفكوا أسره .

بعد هزيمة التياتين اجتمعت الالهة ونصبوا زيوس رئيساً لهم . بدأ زيوس سلسلة من المغامرات العاطفية ، وإقامة العلاقات الوقتية مع الكثير من النسوة. وعلى سبيل المثال لا الحصر :

١) أقام علاقة بميتيس *Metis* أو الحكمة ولما حذرته جيا بأن الطفل الثانى الذى ستنجبه ميتيس سيكون سيد العالم ، وسيحكم السماء ، تذكر زيوس والده ، فقام بإبتلاع ميتيس . ولما حان ميلاد الطفل ، شق أحد أبنائه رأسه ببلطة لتخرج أثينه وهى فى كامل عدتها الحربية .

٢) نشأت علاقة بينه وبين ثيميس *Themis* أو القانون ، وأنجب منها الهوراى الثلاثة *Hirae* [(١)] أى الفصول ، وهن يونوميا *Wunomia* أو النظام أو التشريع الحكيم ، ثم ديكى *Dike* أى العدالة ، أما الثالثة فهى إيرينى *Eirene* أى السلام .

٣) أقام علاقة مع الحورية يورونومى *Eurynome* فأثمرت هذه العلاقة الخاريتيس *Charites* [(٢)] .

٤) من إخته ديميتر ، أنجب بيرسيفونى *Persephone* وتدعى أيضاً كورى *Kore* أى الابنة .

٥) أنجب من التيتانية منموسونى *Mnemosyne* أى الذاكرة ، تسع بنات هن الموزيات *Musae* أو الموساى أى ربات الفنون .

٦) من علاقاته بالتيتانية ليتو ، أنجب أبوللون وأرتيميس .

---

(١) من ربات الطبيعة . يشرفن على الفصول والجو والاخصاب ، وكن شديدات التعلق بالالهة. إمتد إختصاصهن فشمل النظام بكل أنواعه سواء الطبيعى منه أو البشرى . كن حارسات باب الآلهة فى الأوليمبوس (سلامه ، ص ٣٢٣) .

(٢) هم الحسان ربات الظرف والجمال ، إختلفت الروايات فى عددهن وأسماءهن . فهومر يسمى احداهن خاريس ، وتسمى الأولى يوفروسونى (المرح) ، اما الثانية فهى ثاليا اى الأزهار، والثالثة فهى أجلايا اى الإشراق . يتصورهن الفنانون عرايا فاتنات تمسك الواحدة بيد الأخرى.

٧) طبقاً لرواية هوميروس [١] ، تعتبر أفروديتى ابنة زيوس من ديونى .
٨) من أشهر قصص غرامياته ، قصته مع أيوا التى حاول اخفائها عن زوجته هيرا ولكن هيرا سلطت عليها ذبابة القطيع . فهربت ايوا إلى مصر وأنجبت ابافوس [٢] .

بعد العديد من هذه العلاقات الغير شرعية ، تزوج زيوس من اخته هيرا ، وأنجب منها كل من أريس ، هيبى ، هيفايستوس [٣] وايليثيا ربة الميلاد .

كانت زوجته هيرا قاسية وغيورة ، خاصة مع أبنائه غير الشرعيين ، لذا عاقبها زيوس يوماً على قسوتها مع هرقل ، فعلقها لبعض الوقت من قدمها فى السماء .

ومن بين ما يروى عن علاقات زيوس الغرامية ، حبه الشاذ للصبية ذوى الوجه الجميل والجسد اللدن ، ومن أشهر هذه القصص ، علاقته بجنوميدى، وجعله الساقى الخاص به ، وعوض والد الفتى بمجموعة من الخيول الجيدة ، أو من العناقيد الذهبية .

أيضاً ، أقام علاقة مع الفتى الجميل فانيون .

برغم كل هذه العلاقات النسائية والصبيانية ، وجد زيوس الوقت كى يتولى إدارة شئون العالم ، فكان يرسل الأمطار لتروى الأرض العطشى ، كما مارس حقه فى عقاب من يخطئ من الآلهة ، عاقب مرة كل من سالونيوس ، كيكوس والكونى لتظاهرهم بأنهم آلهة .

أيضاً عاقب تانتالوس وفينوس لأنهما أفشيا الأسرار المقدسة ، وأكسيون

---

(١) *Ibid, p. 606* .
(٢) يمكن الرجوع إلى قصة ايو وزيوس بالتفصيل فى ص ١٣٩ وما بعدها من هذا الكتاب .
(٣) بعض الروايات ترى أنه إبن هيرا وحدها راد على زوجها الذى انجب اثينه من جسده .

لإنتهاكه لحرمة الالهة . أما عقابه لأسكليبيوس إبن ابوللون ، فقد وصل إلى حد قتله بصاعقة لأنه أحي ميتاً . ولما إنتقم ابوللون لولده بقتله سوكلوبيس فقد عاقبه زيوس أيضاً بأن قذفه إلى تارتاروس . وتدخلت ليتو لتسوية الخلاف بينهما ملتمسة الرحمة لأبوللون ، فعدل زيوس العقوبة وأجبر أبوللون على العمل لمدة عام كامل فى خدمة البشر .

لم يكن زيوس يضمر خيراً للبشر ، بل وعاقب بروميثيوس عندما وقف مع الناس ، كما حاول تدمير البشر بقسوة ، فسلط عليهم فيضاناً مروعاً ، ولكن أفسد بروميثيوس هذا الترتيب أيضاً عندما أخبر ابنه ديوكاليون ليبنى سفينة ضخمة .

أيضاً [illegible]ب بروميثيوس عقاباً له على خطفه النار من محفة الشمس وإعطائها لبني البشر [1] .

كان زيوس سيداً للآلهة ، إلهاً للسماء والجبال ومنزل المطر ، وهو فى بعض صوره الأولى إله حرب كيهوه ، ثم تدريجباً يصبح حاكم الآلهة والبشر ، الهادئ القوى الجالس فوق الأوليمبوس ، الملتحى الوقور ، رأس النظام الأخلاقى ومصدره فى العالم كله [2] .

٧ ١) كرونوس *Cronus* [3] :

أو الزمن ، وهو أصغر أبناء أورانوس (السماء) وجايا (الأرض) ، وحاكم التيتانيس ، تذمرت جايا لأن زوجها يسىء معاملة ابنائه ومعاملتها ، إذ يحبس ابنائه ذوى المائة يد والسوكلوبيس داخل جسدها . صنعت منجلاً من

---

(١) يمكن مراجعة القصة كاملة فى تحليلنا لمسرحية بروميثيوس مقيداً .

(٢) ديورانت ، قصة الحضارة ، ج ١ ، مجلد ٢ ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢٩ .

(٣) أ) *Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 177-178*.

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٥٤ .

ج) لويس عوض ، نصوص النقد الادبى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٤١١ .

الصـوان وأعطته لكـرونوس أشجع أبنائهـا ، كى يقطـع به أعضاء أبيه التناسلية، وإنتظر كرونوس حتى ضاجع أبيه أمه ، ونفذ ما أمرته به جيا . يقال إن بعض التياتين قد ساعدوه بينما هناك من يؤكد أنه قام بذلك وحده دون مساعدة .

على أية حال ، كانت النتيجة أن إنتصر كرونوس ، وأسقط أبيه ، وحكم هو التياتين من الأخوة والأخوات . ولكن سرعان ما وضحت ديكتاتوريته ، إذ لم يكن خيـراً من أبيـه ، فـقـد أعـاد سـجن اخـوته ذوى المائة يد والسوكلوبيس ، بعد أن كان قد أطلق سراحهم فى البداية ، خاصة بعد أن حذره أبواه بأنه سيلاقى نفس المصير . أخذ يبتلع أبنائه الذين أنجبهم من أخته ريا ، وهم هيستيا ، وديميتر ، هيرا ، بوسايدون ، بلوتو (هاديس) .

وعندما ولدت ريا ابنها زيوس أعطته سراً إلى جيا فى كيريت ، وقدمت لزوجها بدلاً من الطفل لفافة تحمل بعض الحجارة ، فإبتعلها ، وعلى ذلك فقد ربى زيوس فى كريت . نجح زيوس هو وزوجته ميتيس فى أن يجعلا كرونوس يتقيأ أبنائه الذين ابتلعهم من قبل ، فإنضموا إلى زيوس فى حربه ضـد أبيه . أيضـاً ، فك زيوس أسر أخوته ذوى المائة يد والسوكلوبيس ، فساعدوه فى حرب الآلهة . ويقال إن عصر كرونوس كان عصراً ذهبياً ، حيث عاش الرجال عيشة الالهة ، وماتوا نياماً .

حكـم كـرونوس الأوليـمبـوس ، وأصبح ملكاً على جـزر البليـسيـد Blessed حيث يموت الرجال الذين ترضى عنهم الآلهة ، وهم مباركون. يرمز إليه دائماً كفتى قوى ، كما صور على هيئة رجل عجوز يلبس العباءة ويحمل المنجل فى يده .

٨ ١) هاديس *Hades* [١] :

إله العالم السفلى . إن إسم هاديس يظهر أحياناً مطولاً ، أيدونيوس ، ومن المحتمل أن يكون معناه الذى لا يرى أو الخفى . إن ذلك إسماً وليس وصفاً لمكان . ولعل من الطريف أن نعلم أن الاغريق يترددون كثيراً قبل إستخدام هذا الإسم ، وما ذلك إلا خوفاً من لفت أنظار رب الموت المرعب . لذلك لجأوا إلى تسميته بإسم آخر ، بلوتو أوبلوتون ، هذا الإسم مشتق من كلمة *Ploutos* ومعناها الثروة ، وعلى ذلك يصبح إسم الإله الثرى الذى يحكم باطن الأرض ، التى تنبت فيها ثروة هائلة من المحاصيل وبخاصة الحبوب .

أطلق هوميروس على العالم السفلى للإغريق إسم دارهاديس كناية عن هاديس .

إن هاديس إبن كرونوس وريا ، ابتلعه أبوه ضمن من ابتلعهم من أبناءه ، ولم ينج من هذا المصير إلا شقيقه الأصغر زيوس ، الذى نجح فى أن يجعل أباه يتقيأ أبناءه مرة أخرى ويعيدهم إلى الحياة .

وبالرغم من القصة المعروفة عن إختيار الأخوة والأخوات لزيوس كى يحكم العالم ، فإن هوميروس يرى أن الأخوة الثلاثة هاديس وبوسايدون وزيوس قد قسموا العالم فيما بينهم [٢] ، فكان العالم السفلى من نصيب هاديس ، أما بوسايدون فقد نال حكم المياه أينما كانت ، بينما حصل زيوس على حكم السماء ، أما جبل الأوليمبوس والأرض فقد كانت ملكية مشتركة فيما بينهم .

---

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 256-258.*

ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣١٠-٣١١.

ج) لويس عوض ، نصوص النقد الادبى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٤٦٢-٤٦٣ .

(٢) هوميروس ، ١٥ ، ١٨٧-١٩٣ .

فضل هاديس قضاء هاديس فى مملكته المظلمة ، ولم يتركها إلا مرة وحدة ، إختلفت فيها الروايات ، فمثلاً :

يقال إن هرقل قد أصاب هاديس بسهم من سهامه فى مدينة بيلوس *Pylus* ، وقد فسر البعض هذه المقولة ، بأن هاديس قد إضطر للدفاع عن مدينة بيلوس ضد هرقل ، ويضيفون أن هاديس بعد أن جرح ، صعد إلى جبل الأوليمبوس طلباً للشفاء . ويرى تريب *Tripp* أن قصد هوميروس من روايته هذه ، أن هرقل قد أصاب هاديس عند بوابة العالم السفلى *Pylos* [1] .

أما الرواية الثانية لترك هاديس للعالم السفلى فتقول : إن أفروديتى قد أمرت كيوبيد كى يصيبه بسهم الحب ، عندما خرج من مكمنه بعد سقوط العمالقة ، ليرى مقدار الخسائر ، فعندما رأى بيرسيفونى بعد ذلك ، وقع فى حبها ، وسأل أخاه أن يزوجها له ، وافق زيوس ، ولكنه أبدى تخوفه من أن ديميتر أم بيرسيفونى لن تقبل بوجود ابنتها فى عالم هاديس المظلم الموحش . نصح أخيه بأن يخطف الفتاه بالقوة ، ويأخذها إلى عالمه ، وبالفعل نجح فى إجبار بيرسيفونى على النزول إلى العالم السفلى ، وفيما بعد أجبرت ديميتر الأم الإله زيوس على إصدار أوامره لشقيقه كى يعيدَ الفتاة المخطوفة . ولما كانت الفتاه قد أكلت من طعام هاديس ، فإن قدرها أن تعود اليه كل عام لتقضى معه أربعة أو ستة شهور .

ألفت بيرسيفونى المكان الجديد ، وأصبحت تعرف بحاكمة عالم الموتى.

إن سلطة هاديس فى مملكته سلطة مطلقة ، حتى أطلق عليه البعض زيوس العالم السفلى . كان إلهاً مقيتاً ولكنه ليس مؤذياً .

نصب هاديس كلباً شرساً ذو ثلاثة رؤوس وذيله ثعبان يدعى كيربيروس

---

(1) *Tripp, p. 256* .

ليحرس بوابة هاديس ، وليمنع الموتى من الهرب .

كـان لهاديس علاقة بالخيول مثله فى ذلك مثل شقيقه بوسـايدون، فقد كان يمتلك قطيعاً منها ، سواء فى عالمه السفلى ، أو فى جزيرة إيروثيا *Ertheia* ويتولى رعايته راعى يدعى مينويتيس .

لم يظهر هاديس كثيراً فى أعمال الفنانين ، ولا فى الأساطير ، إذ لم يتناوله الشعراء ، والكتاب إلا فى قصته مع بيرسيفونى عندما كتب هوميروس عن ديميتر كما ظهر فى مسخ الكائنات لأوفيد ، والثيوجونى لهيسيود .

ويصور هاديس عادة كشخص عابس ، قاس ، شديد الصرامة فى عقاب الجناه ، ولكن ليس معنى ذلك أنه شرير أو شيطان ، ولم تكن له عبادات بإسمه ، وإن عبده الاغريق تحت أسماء أخرى مثل بلوتو أو بلوتون ، بل أطلق عليه أحياناً إسم زيوس مضافاً إليه أحد الألقاب لتمييزه عن زيوس رب الأرباب .

١٩) هودرا *Hydra* [١] :

أحد الوحوش أو مسخ بشع متوحش من نسل توفون وأخيدنا . هذا المسخ متعدد الرؤوس ، ويقال إن عددها تسعة وتنبت له رأسان إذا قطعت إحدى رؤوسه . نجح هرقل فى قتله بمساعدة إيولاوس وكانت هذه المهمة إحدى المهام الاثنى عشر التى كان عليه أن ينجزها كأمر أوريسثيوس . كان هذا الوحش مائياً يقطن مستنقع ليرنا .

٢٠) هيرا *Hera* [٢] :

هى إلهة الزواج والولادة والمخاض ، وملكة السماء ، إذ كانت شقيقة

(١) أ) Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 309 .
ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢٢ .
(٢) أ) Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 272-275.
ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢٧-٣٢٨.

زيوس وزوجته . أمها ريا وأبوها كرونوس . تعددت الروايات حول مولدها ، إذ أدعت كل من ساموس ، وأرجوس ستومفالوس ، أنها مكان ميلاد الربة .

كانت هيرا ضمن من ابتلعهم كرونوس من ابنائه ، عندما نشبت الحرب بين العمالقة والآلهة ، كانت فى رعاية أوقانوس وثيثوس ، ويقال إن سياسونس قد ربتها ، أو البنات الثلاثة لرب البحر فى أرجيف المدعو استيريون . أو تيمينوس الاركادى إبن بيلاسجوس .

وعن علاقتها بزيوس ، هناك قصة تؤكد أنه إتخذ صورة طائر الوقواق ، فعطفت عله هيرا ، وإحتضنته أثناء هطول الأمطار ، فإنتهز الفرصة وإغتصبها. كان ثمرة هذه العلاقة أبناء ، هم أريس ، هيبى وإيليثيا .

وعندما خرجت أثينه من رأس زيوس دون أن تكون لها أم ، غضبت هيرا، وقررت أن تلد ولدها هيفاستوس دون أن تضاجع رجلاً . ولما نظرت اليه ، وجدته شائهاً دميم الوجه ، أعرج القدم فألقت به من السماء ، فسقط على جزيرة ليمنوس ، وشب هناك ، وصار أشهر حداد [١] .

وهناك رواية أخرى حول غضب هيرا من وجود أثينه ، فقد إنتقمت لذلك بأن أنجبت المسخ توفاون ، الذى أصبح أخطر أعداء زوجها .

قامت هيرا يوماً بالاشتراك مع كل من بوسايدون وأثينه بتكبيل زيوس ولم تحمل لنا الأساطير سبباً أو مبرراً لذلك ، وقامت ثتيس بإستدعاء برياريوس من تارتاروس ليفك وثاق زيوس . .

وعندما غالت هيرا فى إضطهادها لهرقل لأنه إبن زوجها من الكمينا ، عاقبها زيوس بأن علقها بين السماء والأرض من معصميها ، وربط فى كاحلها سندان .

---

(١) هناك الكثير مما قام به هيفياستوس سواء بالنسبة لأمه أو لغيرها . (ارجع إلى ما كتب تحت اسم هيفياستوس ، ص ١٧٨ ، المؤلف) .

لم تحظى هيرا بالمكانة الرفيعة كزوجة لزيوس إذ سلط عليها بروفوريون ليغتصبها أثناء الحرب بين الالهة والعمالقة ، وقبل أن يرسل بصاعقة تطيح به إلى تارتاروس . كما أن العملاق افيالتيس قد تودد إليها قبل أن تقتله أرتيميس .

أيضاً تجرأ الانسان أكسيون [١] المعجب بنفسه والذى أتى به زيوس إلى الأوليمبوس ، على مغازلتها وملاطفتها . وطبقاً لأوامر زيوس تشكلت صورة لهيرا من السحاب ، فضاجع أكسيون هذه الصورة ، فعاقبه زيوس بأن ربطه إلى الأبد فى عجلة .

تنافست هيرا من بوسايدون فى تقديم خدماتها لأرجوس والمناطق المحيطة بها ولكن قضت معظم وقتها فى إضطهاد عشيقات زوجها وأولادهن .

وطبقاً لهيسيود ، فإن زيوس قد ضاجع ليتو قبل أن يتزوج من هيرا ، ومع ذلك فإن هيرا لم تنسى ذلك وكرهت التيتان ، وأقسمت ألا ترى ليتو راحة فى أى مكان على وجه البسيطة ، وبالفعل لم تجد ليتو مكاناً تضع فيه أولاد زيوس إلا عند بوسايدون . فلجأت إلى ابنتها ايليثيا ربة الولادة كى تمنعها من السهر على ليتو ، فتدخلت الآلهة الأخرى ورشون ايليثيا كى تساعد ليتو ، فأنجبت كل من أبوللون وأرتيميس .

كانت هيرا غيورة حقودة ، وهناك عديد من القصص التى تؤيد هذا القول ، فمثلاً :

عندما اغتصب زيوس أيو وحولها إلى بقرة ، فإن هيرا قد وضعت عليها حارساً ، ثم سلطت عليها ذبابة القطيع كى تطاردها ، وتصل بها إلى الجنوب ، وتسببت هذه الحشرة فى هروب ايو إلى مصر ، حيث ولدت لزيوس ابناً اسمته ابافوس . لم تتركها هيرا وشأنها ، بل أرسلت من يسرق

(١) أكسيون Ixion ملك لابيثاى Labithae .

الطفل ، ويقال إنها تسببت فى مقتل ابافوس أثناء رحلة صيد .

أيضاً تسببت فى تحويل إحدى عشيقات زيوس وإسمها كاليستو إلى دب وسلطت أرتيميس لقتلها .

أما الضحية الثالثة ، فهى إيجينا ، فبعد أن ضاجعها زيوس ، إنتقمت منها هيرا ، وتسببت فى موت معظم سكان الجزيرة التى كانت تقطنها ايجينا .

ولعل أشهر ضحايا هيرا ، كانوا اثنين من البشر أصبحوا آلهة . إذ علمت أن زيوس قد مارس الحب مع سيميلى إبنة كادموس ، فقامت بخداع الفتاة، وحرضتها على مطالبة زيوس بكشف نفسه وهو فى قمة سلطانه ، وبذلك تسببت فى مقتلها . ولم تكتف بذلك بل جلبت الشر والجنون والموت على كل من ساعد ولدها من زيوس ، ديوتيسوس .

وتمادياً فى كراهيتها لعشيقات زوجها ونسلهن ، فإنها ظلت تطارد هرقل بهذه الكراهية ، وأشهر هذه المضايقات :

١) حرضت هيرا ابنتها ايليثيا كى تؤجل ولادة هرقل حتى لا يجلس على عرش أرجوس وفضلت عليه أورسثيوس إبن عمه .

٢) سعت هيرا لقتل هرقل وهو لم يزل طفلاً ، فقتل هرقل الثعبان الذى أرسلته هيرا .

ويروى عن هيرا وحقدها وغيرتها الكثير من القصص . وعلى سبيل المثال:

١) تسببت فى جنون بنات بروتيوس الثلاثة وهن لوسيبى وايفينوى ، وايفياناسا ، عقاباً لهن لفشلهن فى إظهار الولاء اللازم لها .

٢) حولت ملكة بوجميس إلى طائر الكركى (غرنوق) لأنها جرحت مشاعرها .

٣) حولت اينيجونا ابنة لاوميدون إلى طائر اللقلاق . لأنها ضايقتها .
٤) أرسلت الهولة إلى طيبة إنتقاماً من ملكها لايوس لأنه خطف خروسيبوس .
٥) ومن أشهر ما روى عن هيرا تلك القصة حول غضبها لما منح باريس التفاحة الذهبية لأفروديتى ، بل لم تكتف بذلك ، فقد إمتد غضبها هى وأثينه إلى بلد باريس طروادة ، فقد كرهتها كلا الربتين بل وتمادت هيرا عندما سلطت هيرميس ليخطف هيلينا الحقيقية إلى مصر ، وتجعل باريس يعود إلى طروادة ومعه شبح هيلينا . ولما نشبت حرب طروادة ، حاربت هيرا بقسوة فى صفوف الاغريق ، وضد طروادة .

٢) هيرميس *Hermes* (١) :

هو رسول وساعى الآلهة ، ومرشد المسافرين ، وهو إبن زيوس ومايا *Maia* ابنة أطلس وبلايونى . كانت مايا تعيش فى كهف على جبل كولينى فى أركاديا . وقع زيوس فى حبها ، فزارها فى كهفها ليلاً أثناء نوم زوجته هيرا. أنجبت مايا يوماً ولداً ، وما أعجب ما يروى عنه ، أنه فى يومه الأول على الأرض ، خطى خارج الكهف ليواجه بسلحفاة قتلها ، ثم ابتكر من صدفتها ما يشبه القيثارة ، بعد أن استكمل باقى أجزائها من أوتار ، ثم علم نفسه الموسيقى .

انسل هيرميس يوماً من الكهف ليذهب إلى بيريا حيث ترعى قطعان ماشية الآلهة وسرق لنفسه من هذه القطعان خمسين من الماشية ، وكانت من بين ممتلكات ابوللون . حاول هيرميس تضليل ابوللون ، فقام بتغطية حوافر الماشية بأغصان الأشجار ، حتى لا تظهر أثارها ، وحتى لا يتبعه أحد.

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 299-302.*
ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢٨-٣٣٠.

وأثناء مروره خلال أونخيستوس في بوبوتيا ، أو بالقرب من ماينالوس في أركاديا شاهده رجل عجوز يدعى باتوس Battus . خشى هيرميس من أن العجوز قد يدل مقتفى أثره ، فرشاه ، كى لا يخبرهما بأمره ، ومع ذلك ظل غير واثق فى أمانة العجوز . وعاد ومعه بعض الماشية ، وقدمها للعجوز وسأله أن يدله على هيزميس وهل رآه ، وإلى أين اتجه ، لم يتعرف العجوز على الصبى ، وأخبره بكل ما يريد ، عاقبه هيرميس بأن أحاله إلى قطعة من الحجر .

بعد وصوله إلى الفيوس ، قام هيرميس بإشعال النار ، وذبح بقرتين كقربان للآلهة الإثنى عشر ، ولم يذق هو من لحمها شيئاً ، ثم قام بإحراق الحوافر والرؤوس حتى يخفى أثار البقر ، وأدلة سرقته ، ثم جمع رمادها ونثره فى الفيوس .

عند الغروب عاد هيرميس إلى الكهف ودلف من ثقب المفتاح ، وإرتدى قماطه ونام فى مهده . لم تنخدع مايا بحيلة طفلها ، وحذرته من غضب الآلهة . ولكنه لم يقتنع بنصحها ولم يرتدع . وما أن إكتشف أبوللون سرقة ابقاره حتى قام بتتبع أثرها ، ويقال أن باتوس قد أخبر أبوللون بما رآه من الصبى .

عرف أبوللون طريق هيرميس فإتجه من فوره إلى كولينى ، وما أن وصل إلى كهف مايا حتى بدأ فى تفتيشه ، ولكنه لم يجد شيئاً . فإستدار إلى الطفل فى مهده فوجده كمن يحاول أن يقول إننى برئ ، وهدد أبوللون الطفل بمصير مظلم فى هاديس إذا لم يعترف بالسرقة .

تظاهر هيرميس الماكر بالجهل ، وأقسم برأس أبيه أنه لم يرى أبقار أبوللون، رفض أبوللون تصديقه ، وإتفقا الإثنان على عرض الأمر على زيوس، وأمامه أنكر هيرميس مرة أخرى ، فأعجب زيوس بدهاء طفله ، ولكنه أمره بإرجاع قطيع البقر ، فوافق هيرميس على الفور .

تتبع أبوللون الطفل حتى مخبأ الأبقار ، وهناك أخذ هيرميس القيثارة التى ألقاها وبدأ يعبث بأوتارها بلامبالاة . أذهل عزف الصبى أبوللون ، فنسى أبقاره ، ودخل فى مساومة مع الطفل ليترك له هذه الآلة الموسيقية ، وعرض عليه فى مقابل هذه القيثارة ، حظيرة القطيع بأكملها ، وافق هيرميس .

وعندما كبر هيرميس ، عينه أبوه رسول آلهة الأوليمب ، ومرشداً للمسافرين ، ومرافقاً لأرواح الموتى وهى فى طريقها إلى هاديس .

أسهم هيرميس فى مساعدة زملائه الآلهة ، ففى أثناء الحرب بين الآلهة والعمالقة ، قتل هيرميس العملاق هيبولوتوس .

أيضاً عندما قطع الوحش توفيوس مصادر قوة زيوس ، وخبأها فى كهف فى سيسيليا ، سرقها هيرميس وأعادها إلى زيوس .

ومن أفعاله الماكرة ، أنه حينما إختبأ من توفيوس فى مصر ، حول نفسه على هيئة طائر من طيور ابو منجل . وعندما شد العملاق الشاب أوتوس ومعه ايفالتيس ، وثاق أريس ، قام هيرميس بفك وثاقه .

ومن أشهر مساعداته لزيوس ، تلك الرسائل الت حملها إلى عشيقات زيوس ومحباته ، كما قدم خدماته فى هذا المجال لزيوس ، إذ قتل الوحش أرجوس الذى وضعته هيرا حارساً على أيو حتى لا يقترب منها زيوس .

كما أنه أنقذ دينيسوس من لهيب النار التى أتت على سيميلى .

أما علاقاته الغرامية فهناك العديد منها فهو :

١) والد بان إما من بينيلوبى أو ابنه Dryops فى أركاديا .

٢) والد يوتيليوس من كلوتى .

٣) والد أندوروس من بولوميلى ابنة فولاس .

٤) أنجب من أنتينيرا ابنة مينيتيس ، كل من ايروتوس وايكيون .

٥) على أية حال ، أحب هيرميس ابميوسونى ابنة كاتريوس من جزيرة

رودوس ، ولكنه إكتشف أثناء مطاردتها ، أنها تجرى أسرع منه . أوقع بها فى فخ ونالها ، ولكن لم تثمر هذه العلاقة عن أبناء ، إكتشف شقيق أبميوسونى أنها أغتصبت فقتلها .

٦) أنجب فاريس من داناوس إبنه فولوداميا مؤسس فاراى .

٧) أغرى هيرميس هيرسى ، إحدى بنات ايركثيوس ، ثم فيما بعد ، حول أختها الحسود أجراولوس إلى حجر ، لأنها وصلت إلى مخدعه . أنجب هيرميس من هذه العلاقة الإبن كيفالوس .

٨) أشهر أبناء هيرميس ، ذلك اللص أوتولوكوس ، الذى أنجبه من خيونى إبنة دايداليون .

٩) أكبر مغامرات هيرميس تلك التى كانت مع أفروديتى ، وكان هيرمافروديتوس أحد ثمارها . ويقال إن هذا الإبن كان غير كامل الرجولة، ناعم الجسد جميلاً كأمه [١] .

كان يرافق زيوس فى بعض رحلاته ، فمثلاً كان معه وهو متخفى عنما زار الأرض . كما إشترك بصفة رسمية فى الصراع بين هيرا وأثينه وأفروديتى حول باريس ، إذ كان رسول زيوس فى الدعوة إلى هذا لأمر .

يطلق على هيرميس المساعد أو المعاون لأنه كان يساعد البشر خلال أسفارهم ، وأشهر أعماله فى هذا الخصوص ، مساعدته لبريام فى معسكر الإغريق ، ومساعدة أوديسيوس فى جزيرة كيركى .

دائماً ما تظهر صورته على هيئة شاب وسيم يلبس خوذة أو قبعة مجنحة ذات حافة عريضة ، وفى يده صولجان أو عصا فى أعلاها جناحين ويلتف حولها ثعبانان ، أما صندله فهو مجنح أيضاً .

---

(١) ول. ديورانت ، قصة الحضارة الجزء الأول من المجلد الثانى ، ص ٣٣٥ .

٢٢) هيفايستوس *Hephaestus* (١) :

إله النار ، وصانع الأدوات المعدنية . وعن مولده هناك روايتان :

الأولى : إنه ابن زيوس من هيرا .

الثانية : إنه ابن هيرا وحدها . إذ أصابتها الغيرة عندما أنجب زيوس ابنته أثينه من رأسه ، فأرادت تقليده .

وهى أصدق الروايات أن هيرا ولدت هيفايستوس دون زواج لأنها قد تشاجرت مع زوجها (٢) . كان هيفايستوس أعرجاً (٣) ، وعن سبب ذلك هناك روايتان (٤) :

الأولى : رماه زيوس ، لأنه حاول تخليص أمه هيرا من قبضته ، وهو يعاقبها لمعارضته . فسقط على الجزيرة ليمنوس فإنفجر هناك بركان أتينا ، حيث عنى به السينتيون (٥) *Sintians* وأصيب بسبب ذلك بالعرج الذى لازمه طوال حياته . أصبحت هذه الجزيرة مكانه المفضل فيما بعد ، وأنشأ فيها مصنعه ، وإن كان البعض يرى أن المصنع قد قام أسفل جبل أيتنا فى سيسيلى (٦) . بينما رأى آخرون أن المصنع فى السماء ، إذ صنع الحدادون بأمر هيفالستوس كرات من المعدن الساخن ، ليقتلوا بها العملاق ميماس *Mimas* أثناء الحرب التى

---

(١) أ) *Tripp, Classical Mythology, (Op.Cit.), p. 270-272.*
ب) سلامه ، معجم الاساطير اليونانية والرومانية (مرجع سبق ذكره) ص ٣٣٢-٣٣٣ .
ج) لويس عوض ، نصوص النقد الأدبى (مرجع سبق ذكره) ص ٤٤٧-٤٤٨ .

(٢) *Ibid, p. 271.*

(٣) لم تكن عاهة العرج فى قدم واحدة ، بل فى قدمين إذ كانت كل منهما معكوسة ، أصابعها فى الخلف ، وعقبها فى الأمام (عمر ، محاضرات فى الآثار اليونانية (مرجع سبق ذكره) ص ٦٣) .

(٤) *Homer, Iliad, p. 571-608.*

(٥) إحدى القبائل القديمة التى كانت تقطن الجزيرة .

(٦) *Tripp, p. 271.*

دارت بين الآلهة والعمالقة.

الثانية : إن هيرا قد ألقت به من جبل الأوليمبوس عندما وجدته دميماً شائها ، وهناك من يقول أن هيرا ولدته أعرجاً .

على أية حال ، أياً كان من ألقاه ، فقد سقط فى البحر أو فى النهر أوقيانوس ، حيث إلتقطته ثيتيس والحورية يورونومى ، وأنقذتاه وربياه فى كهف بحرى ، بعيداً عن هيرا ، وباقى الآلهة . كان هيفايستوس يكره هيرا، فأهداها هدية من صنعه ، إذ صنع لها عرشاً رائعاً من الذهب ، وعندما جلست عليه هيرا ، قبض عليها العرش بإحكام . تدخلت الآلهة ليعفو عن أمه ، ويعود ليعيش على جبل الأوليمبوس ، ولكنه رفض .

كان هيفايستوس يثق فى ديونيسوس ، فأغراه على شرب الخمر حتى الثمالة ، ثم إقتاده وهو مخمور إلى جبل الأوليمبوس حيث فك قيود هيرا الذهبية .

كان هيفايستوس يُكلف بصنع أشياء هامة ، فقد كلفه زيوس بالمشاركة فى صلب بروميثيوس على صخرة فى جبال القوقاز .

لم يكن هيفايستوس مجرد حداد يصنع الآلات المعدنية المدمرة ، والصواعق الحارقة ، ويفجر الرعود ، بل كان حداداً مقدساً ، بارعاً مبدعاً ، فقد صنع العديد من الهدايا الفنية ، ولهل من أشهر أعماله مساعدته لزيوس فى إنجاب أثينه من رأسه حينما شجها ببلطة لتأتى أخته إلى الحياة ، وتلك القصور التى بناها لجميع آلهة الأوليمبوس ، ودرع أخيليوس ، وعقد هارمونيا، وصولجان أجاممنون ، بل وأغرب مبتكراته تلك التى صنعها من الطين والماء بأمر من زيوس ، ليعاقب بها سارقو النار ، إنها باندورا ، أول إمرأة على وجه البسيطة ، عرفها رجل ، وبهذا أسهم فى وجود النصف الآخر ، الذى تناسل منه البشر .

وتروى الأساطير أن هيفايستوس قد تزوج أجليا [1] ، ويقال أنه تزوج أجمل نساء الأرض ، أفروديتى . كما لقبوها ، فينوس أو الزهرة إلهة الجمال .

وهناك قصة طريفة حول علاقاتها الزوجية [2] . لم يكن هيفايستوس أقل خيانة من زوجته أفروديتى ، ففى إحدى مغامراته العاطفية ، حاول إغراء أثينه فى الاكروبوليس ، ولكن لرغبتها فى أن تظل عذراء ، قاومته حتى لا ينالها ، سقط منيه على الأرض ، فنشأ عنه *Erichthonius* إرخثونيوس[3] .

كان أيضاً والداً لبالايمون من زوجته ليرنوس الذى ورث عن أبيه العرج .

ومن بين أبنائه أيضاً أبيداوريان وبيريفيتيس ، أردالوس الذى إبتكر الناى .

تدخل هيفايستوس فى الحرب الطروادية ، إذ حرضوه ضد النهر سكاماندر، فجففه لبعض الوقت من أجل إنقاذ أخيليوس من الغرق .

أجمع معظم الدارسين ، على أن هيفايستوس إله أسيوى ، فبالرغم من أنه واحد من آلهة الأوليمبوس عند هوميروس ، وفى زمنه ، إلا أنه لم يكن شخصية ظاهرة فى روايات الأساطير الإغريقية .

يُعرف عند الرومان بإسم فولكان .

---

(١) صغرى الخاريتيس أى الحسان ربات الظرف والجمال . وهن بنات زيوس ويورونومى ، عددهن ثلاث ، يوفروسونى أى المرح ، والثانية ثاليا وتعنى الإزدهار ، والثالثة أجليا أى الإشراق (سلامه ، ص ١٨٣) .

(٢) راجع ما كتب عن أفروديتى وأريس ، ص ١٣٣ وما بعدها .

(٣) قامت أثينه بتربيته دون علم الآلهة إذ خبأته فى صندوق وعهدت به إلى بنات كيركروبس وحذرتهن من فتحه . خالفن تحذيرها وفتحن الصندوق فوجدن به طفلاً على هيئة ثعبان . أصابهتهن لوثة فألقين بأنفسهن من فوق الاكروبوليس (سلامه ، ص ٢٢٣) .

٢- المعارك الحربية :

١) الحرب الإغريقية الفارسية :

قبل أن نتناول ما دار من معارك بين الحضارتين ، نتعرف بإختصار على كل منهما كشعب .

أولا : الفرس :

إعتاد الجغرافيون على تسمية هضبة إيران ، التى تمتد من بحر قزوين غرباً إلى هندكوش شرقاً ، ومن الخليج جنوباً إلى الاستبس فى التركستان شمالاً ، إسم مملكة فارس . ولكن يجب أن نميز بين قسمين فى هذه المملكة :

١) **أهل الجنوب** : وهم من أصل آرى ، يقطنون جنوب شرق ايران ، وكان لهم فضل توحيد ايران بما فى ذلك اقليم ميديا ، بعد أن هزم الفرس ملك الميديين المدعو استياجيس Astyages عام ٥٤٩ ق.م. أيضاً استولى هؤلاء على ليديا وأخضعوا ملكها كرويسوس Croesos عام ٥٤٦ ق.م. ، ثم بابل عام ٥٣٨ ق.م. ، ثم مصر عام ٥٢٥ ق.م .
وبذلك تمكن الفرس من إقامة امبراطورية واسعة بدأها قورش Cyrus وتلاه قمبيز ، ثم إنتهت الزعامة إلى ملكها دارا ، ومن بعده أفراد اسرة الاخيمينيس Achaemenes .

٢) **أهل الشمال** : وهم الميديين ، اشتركوا أيضاً فى الأصل الآرى مع الفرس.

ثانيا الإغريق :

وهم قبائل من الشعب الآرى ، وتنتمى إلى الجنس الهند أوروبى . كان موطنهم آسيا . تحركوا غرباً حتى حطوا رحالهم فى سهول نهر الدانوب ، ثم إتجهوا جنوباً ليستوطنوا تساليا بعد عام ٢٠٠٠ ق.م .

أغار الآخيون [1] على بلاد شبه جزيرة المورة (البلوبونيز) وتلاهم الدوريون حوالى عام ١٥٠٠ ق.م ، فأخضعوها لسلطانهم ، فاستولوا عام ١٤٠٠ ق.م على جزيرة كريت وجزر بحر ايجة الجنوبية ، ثم باقى الجزر ، ثم ساحل آسيا الصغرى حوالى عام ١٣٠٠-١٠٠٠ ق.م .

إذن الإغريق خليط من الآخيين والدوريين والايجيين .

أسباب قيام الحرب الإغريقية الفارسية :

١) قامت ثورة ديمقراطية ضد حكام ناكسوس حوالى عام ٥٠٢ ق.م ، فطلبوا المساعدة من اريستاجوراس حاكم ميليتوس ، فإستنجد الأخير بارتافرينيس الحاكم الفارسى ، وأغراه بمساعدة حكام ناكسوس وعدد له الفوائد التى سيكسبها من هذه الحرب ، أهمها الاستيلاء على جزر الكوكلاديس ويوبريا . إختلف كل من أرتافرينيس وأريستاجوراس ، وفشلا فى اقتحام ناكسوس . حاول اريستاجوراس عام ٥٠٠ ق.م تأليب الإغريق فى أسيا الصغرى ضد الفرس ، وهكذا ظهرت الثورة الايونية .

٢) شعور الإغريق الايونيون بوطأة الاستعمار الفارسى لمدنهم ، فأرادوا التخلص من هذا العبأ .

٣) تعرضت هذه المنطقة لأزمة اقتصادية ، وأرجع أهل هذه البلاد السبب للإحتلال الفارسى وسياسته المؤيدة للفينيقيين .

تعرضت مملكة ليديا لغزو الفرس بقيادة قورش عام ٥٤٦ ق.م ، وهزمت قواته كل من الحكام استياجيس ، ثم كرويسيوس ، ثم عبر نهر هاليس ونهب ساردیس وأسر كرويسيوس ، وتمكن قائد الفرس هارباجوس من

---

(١) هم شعب محارب استخدم فى حربه اسلحة مصنوعة من البرونز . جاء هذا الشعب من الشمال ليحتل الجنوب ، ونزل فى شبه جزيرة المورة ، ثم هاجم كنوسوس *Conssus* عاصمة كريت ونهب كنوزها وسبى كل حرفيها المهرة . ورجع إلى موكناى وتيرنز *Tiryns* .

إخضاع المدن الايونية عدا ميليتوس .

إذن ، كانت الثورة الايونية ، عاملاً من عوامل قيام الصراع الإغريقى الفارسى ، فقد قام اريستاجوراس ، حاكم مدينة ميليتوس ، بالاتصال بحكام إسبرطة كى يرسلوا حملة إغريقية إلى آسيا ، رفضت إسبرطة ، فذهب يعرض الأمر على كل من مدينة ايجينا وأرتريا [(١)] ، ثم أثينا التى إستشعرت تهديد الفرس لها ، خاصة فى وجود هيبياس .

فى عام ٤٩٨ ق.م أحرق الإغريق مدينة ساردس (مقر قيادة ارتافرنيس) ولكن استطاع الفرس هزيمة الإغريق عند مدينة افيسوس ، وبسبب خيانة أهل ساموس وليسبوس لقى الاسطول الإغريقى هزيمته فى موقعة بحرية بالقرب من لادية عام ٤٩٤ ق.م ، وإنسحب الأثينيون من الحملة ، كما إنسحبت قوات ارتيريا ، وبقى الايونيون وحدهم ، ولكن لماذا انسحبت قوات أثينا ؟

لاشك أن السبب يعود إلى الصراع الحزبى بين الحزب الديمقراطى بزعامة الكيمون والحزب المناصر لأسرة بيزستراتوس ، ومحاولة كل منهما ضرب الآخر وكشفه أمام الشعب ، فالكميون خشى من إستجابة الفرس لإغراءات هيبياس وتحريضه لهم للإستيلاء على أثينا ، لذا أمر الحزب بسحب العدد القليل من السفن التى أسهمت بها أثينا فى الحرب المحدودة.

موقعة لادية عام ٤٩٦ ق.م.:

برغم إستمرار حصار ميليتوس أربع سنوات ، إلا أن المدينة لم تسقط ، فقد قاوم أهلها الغزو الفارسى ببسالة .

إجتمع أهل ميليتوس مع باقى المدن المحاصرة ، التى لم تسقط ، وجمعوا

(١) تكتب أحياناً أرتيريه .

ثلاثمائة وثلاثة وخمسين سفينة رست على سواحل جزيرة لادية أمام ميليتوس .

إستعان الفرس بالاسطول الفينيقى الذى كان قوامه ستمائة سفينة . خافت المدن الأيونية ، ولكن تزعم رجل من فوكيس يدعى ديونيسيوس ووعدهم بالنصر ، بشرط أن يتدربوا على القتال الشاق ، والطاعة ، والنظام ، لم يستمر هؤلاء فى التدريب ، كما أسهم الحكام السابقون الموالون للفرس فى تفتيت وحدة الصف ، فإنقض الأسطول الفينيقى على الاسطول الإغريقى ، وفى أثناء المعركة إنسحبت تسعة وأربعين سفينة من سفن أهل ساموس ، كما هرب أهالى جزيرة لسبوس ، وبقى فى المعركة أهل ميليتوس وخيوس بقيادة ديونيسيوس ، وإستماتوا فى الدفاع إلا أنهم إنهزموا أمام العدد الهائل . ترتب على ذلك عدة نتائج :

١) تكبدت القوات المنهزمة خسائر مادية جسيمة فى العدة والعتاد .
٢) أصبح من الواضح عدم تضافر الأيونيين .
٣) عدم الإعتماد على الأيونيين ، إذ أنهم لا يحترمون كلمتهم ، ولا يعرفون معنى الواجب .

سقوط ميليتوس عام ٤٩٥ ق.م.:

بعد معركة لادية ، سقطت ميليتوس ، ودفعت ثمن إحراق سارديس ، إذ إنتقم الفرس من الأيونيين إنتقاماً كبيراً ، راح ضحيته العديد من الرجال والنساء والأطفال ، كما هدموا معبد الإله أبوللون ، ودمروا تماثيله المقدسة .

سقطت أيضاً كل المدن المطلة على الساحل ، كما سقطت الجزر القريبة منه حتى الخرمونيس فى تراقيه ، وبذلك إنتهت الثورة الأيونية .

تناول فرونيخوس هذه الهزيمة فى عمل مسرحى فشل فشلاً ذريعاً ، لأن الجماهير لم تتقبل تجسيد هذه الهزيمة ، وهى فى محاولة لنسيانها ونسيان

آثارها .

الحملة الفارسية الأولى ٤٩٢ ق.م.:

جرد دارا حملة فارسية لمعاقبة أثينا وأرتيريا ، لمشاركتهما فى إحراق سارديس ، وتولى ماردونيوس قيادة هذه الحملة . وصل القائد بجيشه إلى أيونيا وعزل حكامها ، وترك الشعب يقرر الطريقة المثلى للحكم ، بشرط أن يدين بالطاعة ، وأن يدفعوا الخراج .

عبر الجيش الهلسبنت Hellespont [(١)] قاصداً اليونان عن طريق مقدونيا ، بينما أبحر الأسطول عن طريق جزيرة تاسوس التى خضعت للفرس، وعند جبل آثوس [(٢)] هبت الرياح العاصفة ، وهاج البحر ، ففقد الجيش ثلاثمائة سفينة وعشرين ألف من الرجال ، فتراجعت السفن الباقية من الأسطول .

هاجم أهل تراقية ماردونيوس وفشلت الحملة الفارسية ، فعادت إلى فارس.

الحملة الفارسية الثانية عام ٤٩٠ ق.م.:

جمع دارا جيشاً جديداً ، وجهز أسطولاً آخر ، وطالب جميع الجزر بالتراب والماء [(٣)] وإمتثلت الجزر بما فيها اجينا ، أما أثينا وإسبرطة فقد

---

(١) يسمى اليوم الدرنيل . وهو عبارة عن قناة يصل عرضها ما بين ميل وأربعة أميال . وهى جزء من الطريق البحرى الذى تسير فى السفن الآتية من البحر الأسود فى طريقها إلى بحر ايجة.

فى عام ٤٨٠ ق.م. أقام اجزرسيس قنطرة من السفن فى عرض المضيق ليمر عليها مليون جندى من رجاله هم قوام الحملة الموجهة لغزو بلاد الإغريق .

(٢) طرف شبه الجزيرة المسمى أكتى .

(٣) أى رمز للخضوع والطاعة ، فتدين له كل بلاد اليونان بما فيها جزر الارخبيل . ألقى الإسبرطيون برسل الملك دارا فى بئر وأرسلوا اليه يقولون «لقد أعطينا رسلك الأرض والماء كما طلبت» . كانت هذه الحادثة سبباً للحروب الطويلة التى وقعت بين الفرس والإغريق وهى ما تسمى بالحروب الميدية .

رفضتا الطاعة وأهانتا الرسل .

صمم دارا على تأديب المدينتين ، وشجع هيبياس المنفى من أثينا هذا الإتجاه إنتقاماً من أهلها .

أقلع دارا عام ٤٩٠ ق.م ، بقيادة داتيس وأرتافرينيس ، وإستوليا على جزيرة ناكسوس ، ثم حاصر الاسطول ارتيريا ستة أيام ، بعدها فتح الخونة أبواب المدينة للفرس ، فدخلوها وأعملوا فيها تخريباً ، وأسروا أهلها .

موقعة ماراثون عام ٤٩٠ ق.م.:

أسبابها :

١) قرر دارا تأديب أثينا وأرتيريا لمساعدتهما للمدن اليونانية الثائرة فى أسيا الصغرى . تولى كل من داتيس وأرتافرينيس قيادة الحملة ، وشارك فيها هيبياس الإغريقى .

٢) أراد الحاكم الفارسى إحكام السيطرة على مستعمراته ، وضماناً لإستقرار الأحوال فيها ، وهذا لا يتأتى إلا بالقضاء على أية قوة مساندة ، يمكن أن تعاون أهل هذه البلاد فى الثورة على الحكم الفارسى .

عبر الفرس البحر من أرتيريا ، ونزلوا فى سهل ماراثون الذى يبعد عن أثينا شمالاً بنحو ثلاثة وثلاثين ميلاً . لم ينتظر الأثينيون وصول الفرس اليهم ، بل خرجوا لملاقاتهم بعيداً عن المدينة ، بعد أن أرسلوا إلى إسبرطة يستنجدون بها ، لم ترسل إسبرطة لأثينا أى عون عاجل لعدم رغبتها فى مساعدتها ، بينما ساعدتها مدينة بلاتى .

كان عدد القواد عشر ، اقترح خمسة منهم عدم بدأ الهجوم قبل وصول جنود إسبرطة ، ولكن أصر ميلتيادس على رفض هذا الرأى وبدأ الهجوم ، ودارت المعركة بين الأثينيين والفرس ، تغلبت قوات الفرس فى البداية ، ولكن إنتهت المعركة بإنتصار الإغريق وفرار الفرس ، وأسر بعض قواتهم .

إشترك فى هذه المعركة كونيجيروس *Kunegeiros* شقيق ايسيلوس ، وإستشهد فيها .

أسباب إنتصار الإغريق :

١) معرفة القائد ميلتيادس بأساليب الحرب الفارسية إذ أنه إشترك كمحارب ضمن قوات الجيش الفارسى يوماً . مما مكنه من معرفة أسرار خططهم الحربية ، والتعرف على أفكارهم العسكرية .
٢) الاعتماد إلى جانب الأسطول على فرق المشاة الثقيلة المسماه الهوبليتيس .
٣) كانت هذه المعركة من وجهة النظر الإغريقية بين استعمار مستبد وديمقراطية نامية ، لذا ساد الحماس وأصبحت معركة قومية .

نتائج المعركة :

١) إنتهاء الحرب بنصر حققه الأثينيون .
٢) حرض بعض الخونة الإغريق أمثال هيبياس الفرس على إرسال الاسطول الفارسى إلى أثينا كما أسهموا فى مساعدة الفرس . وجه ميلتيادس جنوده نحو أثينا ووصلها قبل الفرس ، فإرتد الأسطول الفارسى راجعاً إلى آسيا .
٣) تكمن أهمية هذه المعركة فى أنها كانت فاصلة ، وأكدت تفوق الإغريق قليلى العدد ، على الفرس الكثيرى العدد والعدة .
٤) أثبتت كفاءة كل من ثيموستوكليس وأريستياديس .

الحملة الفارسية الثالثة عام ٤٨١ ق.م. :

فى خريف عام ٤٨٦ ق.م. مات دارا . لم ينتصر دارا فى كل حروبه مع الإغريق . تولى ولده اكسركيس [1] فأراد أن يحقق ما عجز عنه أبوه . تأخر

(١) تكتب أحياناً أجزرسيس ، وأحياناً أخرى أحشويرش .

تحقيق الحلم خمس سنوات بسبب إستمرار ثورة المصريين والبابليين .

جهز جيشاً قوامه مائة وثمانين ألفاً من الجنود بقيادة ماردونيوس ، وبدأ مسيرته عن طريق الهلسبنت عام ٤٨١ ق.م. وعمل على تلافى الأخطاء السابقة التى أدت إلى فقد معظم الأسطول الفارسى . فحفر قناة وراء صخرة آثوس حتى لا تتعرض السفن للخطر عند عبورها ، كما بنى قنطرتين على مضيق الهلسبنت . تكون الاسطول من ألف ومائتين سفينة حربية ، ثلاثة آلاف سفينة تحمل الاسلحة والذخائر ، كما بلغ عدد جنود الحملة مليونا جندى .

سار الجيش من الهلسبنت وبقرب سواحل تراقيه حتى وصلوا إلى دوريسكوس ، ومنها إلى خليج ثرما .

أما الإغريق ، فقد دعوا فى خريف عام ٤٨١ ق.م. لإجتماع يضم كل من أثينا وإسبرطة والولايات الإغريقية فى برزخ كورنثة ، حضر الجميع عدا ارجوس وطيبه ، لعدائهم الشديد لأثينا ، وأخائية لعدائها لإسبرطة .

فى هذا الاجتماع وضع المتحالفون خطتهم ، ووضح لهم أن الفرس لا يستطيعون الوصول إلى اليونان إلا عن طريق وادى تيمبى فى شمال تساليا فقرروا إرسال وحدات عسكرية إلى تيمبى .

إتضح للوحدات العسكرية أن الخطة فى حاجة إلى تعديل ، إذ أن هناك طريقاً آخر يستطيع الفرس الإلتفاف منه حول الجيوش الإغريقية .

بعد الدراسة رأى الإغريق أن هناك طريقاً ضيقاً فى جنوب تساليا لابد وأن يسلكه الجيش الفارسى ، هذا الطريق يضيق فى جزء منه ، ولا يصبح صالحاً للمرور ، هذا الجزء هو ممر ثيرموبيلاى (١) .

---

(١) نكتب أحياناً ترموبيله أو ترموبيل .

سارت الحملة الإسبرطية بقيادة ليونيداس [١] ، وعند وصولها إلى بوتيا ، إنضم إليها جيش تسبيا ، كما إنضم إليها عند ثيرموبيلاى بعض الفوكيين[٢] واللوكرنيين ، كما إحتشد الأسطول الإغريقى عند خليج ارتمسيوم فى الطرف الشمالى لمضيق أوبيا كى يمنع الاسطول الفارسى من إنزال الجند من وراء الإغريق . تكون الاسطول من مائتين واحد وسبعين سفينة يقودها افريبيدس الإسبرطى . نشبت معركة هائلة استمرت يومين لم ينتصر فيها أياً من الطرفين على الآخر ، وفى اليوم الثالث تقدم أحد الخونة الإغريق ليدل الفرس على طريق الجبال [٣] ، وبالفعل أرسل اكسركسيس قوة فارسية بقيادة افيالتيس الإغريقى لتفاجأ الإغريق من الخلف ، واجه ليونيداس ورجاله هذه القوة ، ومات ليونيداس وهلك كل من معه من التسبيانيس .

هذا عن المعركة البرية ، أما المعركة البحرية ، فقد وقف الاسطول الإغريقى عند ارتمسيوس ليمنع الاسطول الفارسى من الدخول فى مضيق أوبيا ، وما أن ظهر الاسطول الفارسى حتى تراجع الأسطول الأثينى إلى شالكس ، حيث يصل البحر إلى أضيق مساحاته . تناثرت الأنباء حول تدمير جزء من الأسطول ، مما دفع الإغريق إلى العودة إلى أرتمسيوم مرة أخرى .

عاد الاسطول الفارسى للظهور ، ولم يستطع الاسطول الأثينى من الهرب، إذ قدم أهل أوبيا رشوة كبيرة للقائد ثيموستوكليس ، فوزعها على أفريبيدس وغيره من القواد ، فبقى الاسطول مكانه . وبعد مناوشات صغيرة، إشتبك الأسطولان فى اليوم الثالث .

---

(١) ملك إسبرطة .

(٢) أهل فوكيس .

(٣) وهو طريق يقع فى جنوب تساليا وعلى رأس خليج ماليا .

شاعت انباء حول إبادة قوات إسبرطة فى ثرموبيلاى ، فقرر الإغريق التقهقر جنوباً إلى أتيكا ، ورابطوا على سواحل جزيرة سلاميس .

ترك الفرس ثرموبيلاى قاصدين أثينا ، بينما ظل الإسبرطيون معسكرين فى برزخ كورنثه ، بهدف منع جيوش الفرس من إحتلال شبه جزيرة المورة .

فسر الأثينيون موقف إسبرطة بأنه تخلى عن مؤازرتهم ، فقررا ترك أثينا ولجأوا إلى سفن الأسطول ، ورحلوا إلى سلاميس واجينا وتروزينى .

وصل الفرس إلى أثينا فوجدوها خاوية ، أشعلوا النيران فى بيوتها ، ودمروا قلعتها ، وأحرقوا معابدها إنتقاماً لحرق سارديس .

معركة سلاميس :

وقعت بقرب الشاطئ الشرقى لجزيرة سلاميس ، وهى من أشهر وأضخم المعارك البحرية والبرية فى ذلك الوقت ، وتعتبر نقطة تحول فى الحروب الفارسية الأثينية .

أسبابها ودوافعها :

١) كانت بالنسبة للإغريق دفاعاً عن أنفسهم وديمقراطيتهم .

٢) كانت بالنسبة للفرس تصفية لحسابات وثأر لهزيمة سابقة فى معركة ماراثون .

أقلع الاسطول الفارسى نحو الجنوب ، وفى ذات الوقت سار اكركسيس بقواته براً قاصداً أثينا . رسى الأسطول على شواطئ أثينا فى خليج فاليريوم فى سبتمبر ٤٨٠ ق.م. ، بينما رسى الاسطول الإغريقى على بعد أميال قليلة من اسطول فارس وفى المضيق الواقع بين أتيكا وسلاميس ، أصر ثيموستوكليس على البقاء فى هذا الموقع رغم معارضة افريبيديس وقوات البلوبونيس ، ووصل الأمر إلى تهديدهم بإنسحاب السفن الأثينية ، إلى أن وافقوا على رأيه .

ومن الأمور المسلم بها أن الإنتصار فى هذه المعركة يمثل نصراً قومياً لا ينساه الشعب الإغريقى مهما مرت الايام . بل يمكن القول بأنها نتاج إنتصار العقل والحيلة والخديعة على القوة الغاشمة مهما كثر عددها . ومن أطرف ما يحمله لنا التاريخ فى هذا الصدد ، أن القائد الإغريقى ثيميستوكليس ، أرسل أحد رجاله إلى معسكر الفرس ، لينقل للقائد الفارسى أكسركسيس رسالة مضمونها ، أن قائده الإغريقى متعاطف مع الحملة الفارسية ، لذا أرسله كى ينبه إلى نية الأسطول الإغريقى ، مغادرة خليج سلاميس فى جنح الظلام ، وأن هناك خلافاً حاداً بين قادة الإغريق ، صدق القائد الفارسى الخدعة ، وبدأ فى بناء خطته على ضوء هذه المعلومات ، دون أن يتحرى صدقها ، وهذا أبسط الأمور ، لكنه الغرور والإغترار بقوته ، أس كل المصائب .

وفى فجر اليوم التالى وصل الأثينى المنفى اريستيدس ، وقد آلمه ما حل بأثينا ، فعرض خدماته على قواد أثينا .

تيقن ثيموستوكليس من صدق نوايا أريستيدس ، فضمه إلى الجيش .

طلب ثيموستوكليس من القادة الإغريق مهاجمة الأسطول الفارسى ، الذى تجمعت سفنه فى الأجزاء الضيقة من الخليج ، وتسبب ضيق المكان فى الحد من حرية حركة السفن الفارسية الكبيرة ، وبالفعل إنقضت القوات البحرية الإغريقية على أسطول الفرس والتحم الأسطولان فى معركة ضارية إنتصر فيها الإغريق ، وهزموا الفرس هزيمة ساحقة ، مات فيها من مات ، وفر من فر من السفن ، وقرر اكسركسيس العودة إلى بلاده ، تاركاً بعض جنوده بقيادة ماردونيوس فى بويوتيا ، وأرتابازوس فى تراقية .

ويلاحظ أن الإغريق أحرزوا نصراً على قرطاجنة حليفة الفرس فى صقلية بقيادة جيلون حاكم سيركوزا فى ذات اليوم الذى نشبت فى معركة سلاميس .

ولعل من المفيد أن نقول أن ايسخيلوس قد شارك فى موقعة سلاميس كمحارب ، وهذا يفسر لنا دقة تصوره للمعركة فى مسرحيته الفرس .

كما شارك فيها شقيقه أمينياس Ameinias كقائد لإحدى السفن .

الآثار المترتبة على نصر الإغريق في سلاميس :

١) ضمن الإغريق عدم معاودة الفرس لمهاجمة مدنهم .
٢) تحررت المدن الإغريقية الأسيوية من نير الحكم الفارسى .
٣) ظهر تفوق أثينا فإستحقت الزعامة ، ففرضت حمايتها على باقى المدن ، خاصة وأن إقتصادها يعتمد على التعامل مع هذه المدن ، وبذلك ظهر حلف ديلوس بزعامة مؤسسة أرستيديس .
٤) تمكنت أثينا أثناء هذا الحلف ، من القيام ببعض المناوشات الحربية ، كموقعة نهر بوربميدون ضد الفرس عام ٤٨٦ ق.م. ، وقد أسهمت هذه الموقعة فى تحرير القسم الجنوبى من المدن الإغريقية الاسيوية .
٥) بعد أن شعرت دول الحلف بزوال الخطر الفارسى ، رأوا أنه لا مبرر لوجود التحالف ، لذا حاولوا الخروج عليه ، هذا الأمر وضع أثينا أمام خيارين :

الأول : التغاضى عن هذه الحركة الانفصالية ، والاختيارية ، على أساس أن الانضمام للحلف كان إختيارياً أيضاً .

الثانى : رفض هذه الحركة وإجبار مقترفيها على البقاء ضمن الحلف .

وقد أخذ الإغريق بالخيار الثانى ، وطبقوه على جزيرة ناكسوس عام ٤٧٩ ق.م. ، وأجبروها على البقاء فى الحلف ، ولكن قد يتساءل البعض ، لماذا أخذ الإغريق بالخيار الثانى :

أ) لاشك أن إختفاء الخطر الفارسى ما هو إلا إختفاء مؤقت فالهزيمة التى منى بها الفرس لم تقض على قوتهم ولا أسطولهم ولا قواتهم ، إذن ليس هناك ما يمنع من معاودة الهجوم مرة أخرى .

ب) تركز النشاط التجارى والصناعى فى يد أثينا ، وحل التحالف يضعف هذه السيطرة الاقتصادية .

ج) يترتب على فقد هذه الزعامة ، فقد الاستقرار الاجتماعى والسياسى الذى تمتعت به أثينا .

معركة بلاتاية[1] عام ٤٧٩ ق.م:

موقعة برية أحرزت فيها القوات الإغريقية تحت قيادة إسبرطة نصراً على القوات الفارسية .

حاول ماردونيوس غزو أتيكا مرة أخرى ، فتقدم أهل شبه جزيرة المورة (البلوبونيس) الى بلاتية بقيادة بوسانياس الاسبرطى ، لمهاجمة قوات الفرس . حاصر الإغريق طيبة وأسقطوا حكومتها الاوليجاركية الموالية للفرس ، وأقاموا حكماً ديمقراطياً .

أبحر القائد الاسبرطى ليوتيخيداس بأسطول صغير ليحمى جزر كيكلاديس من الفرس ، وهاجم الفرس الموجودين فى جزيرة ساموس ، فأحرق الفرس سفنهم عند ميكالى حتى لا تقع فى أيدى الإغريق .

إنضم أهل ساموس ولبيوس وخيوس (الأيونيون) الى الإغريق الذين حاصروا سيستوس فى خرسونيسوس التراقية . رجع الاسبرطيون الى بلادهم فى الخريف ، بينما استولى الاثينيون والايونيون فى الشتاء على سيستوس عام ٤٧٨ ق.م .

٢) الحرب البلوبونيسية بين أثينا وأسبرطة :

وقعت أحداثها فى النصف الاخير من القرن الخامس قبل الميلاد ومن المعروف أن أثينا لم تكن هى القوة الوحيدة فى المنطقة ، بل شاركتها

(١) تكتب أحياناً بلاتيا أو بلاتى Plataea .

أسبرطة ، وهى قوة برية بنت إقتصادها على أساس الزراعة وفلاحة الأرض .

كانت هذه القوة الاسبرطية تسيطر على المدن الموجودة فى شبه جزيرة البلوبونيسوس ، ويربط بينها وبينهم حلف .

إذن ، إختلاف طبيعة الملكية ، عمق الهوة بين القوتين ، فالأولى أثينا ، قوة تجارية صناعية ، تتخذ نظاماً ديمقراطياً لسياستها ، بينما الثانية ، قوة زراعية تتخذ من النظام الرأسمالى الارستقراطى نظاماً لها . مثل هذا الخلاف يولد نوعاً من الاحتكاك بل ويفجر صراعاً بينهما .

إذن ، كان بين الدولتين غيرة سياسية ، وتنافس وصل الى حد البغضاء ، وكلها أمور تعكر صفو الهدنة المعقودة بينهما عام ٤٤٥ ق.م .

أسباب قيام هذه الحرب :

١) بعد معركة بلاتى ، بنت أثينا أسواراً أوسع من أسوارها السابقة ، وأكثرها متانة ، مما يمكن الناس من الإلتجاء إليها بأمتعهم وقت الحرب . كما جددت السور القديم والمبانى . دفع ذلك إلى حقد الولايات المجاورة مثل ايجينا وكورنثه ، فحرضت إسبرطة للتدخل فى الأمر .

٢) أثار وضع أثينا الحربى والبحرى نوعاً من الحسد والغيرة فى نفس إسبرطة، إذ بدت أقل قوة من أثينا .

٣) إنتشر الأسطول التجارى الأثينى وإتسعت معاملاتها الاقتصادية ، مما أغضب كورنثه التى كانت تجارتها تحت رحمة أثينا .

٤) عاملت أثينا المدن الخاضعة لها بطريقة ظالمة فكان لكل منها أسبابه للتذمر ، فمثلاً مجاراً قد حرمت من الإتجار فى أسواق أثينا ، أما طيبة فهى تكن كراهية دائمة لأثينا .

٥) إختلفت كوركيرا Corcyra إحدى مستعمرات كورنثه معها . لجأت كوركيرا الى أثينا لتنضم إليها . قبلتها أثينا فطلبت كورنثه المساعدة من أسبرطة وقامت الحرب بين الجانبين عام ٤٣١ ق.م . ويعتبرهذا السبب

هو السبب المباشر لقيام الحرب .

موقف أثينا قبل الحرب :

كانت حكومتها الديمقراطية بزعامة بركليس تعتقد بقيام الحرب حتماً ، وأن النصر سيكون حليفها برغم ضعف قوة أثينا البرية ، ولكن الإعتماد الأكبر على القوة البحرية ، آثرت أثينا اتخاذ موقف الدفاع لتنهك قوى إسبرطة وتضطرها الى طلب الصلح .

طبقاً لهذه السياسة دخلت إسبرطة وحلفاؤها أتيكا عامى ٤٣١ ، ٤٣٠ ق.م ، فتراجع الأثينيون الى خلف الأسوار ، مع قيامهم بحملات بحرية ضد مدن أسبرطة ..

في عام ٤٣٠ ق.م ، حل الطاعون بمدينة أثينا ، وفتك بسكانها .

إذن نشب الصدام فى عام ٤٣١ ق.م ، وظل مشتعلاً عشر سنوات ، إلى أن تصالحا عام ٤٢١ ق.م ، وسمى الصلح بينهما صلح نيكاس [1] .

ورغم ذلك إشتعل الصدام مرة أخرى ، وإنتصرت إسبرطة على أثينا عام ٤١٣ ق.م ، مرة أخرى قامت الحرب بين الإغريق وإسبرطة عام ٤٠٦ ق.م وقد إنتصر الإغريق فى معركة ارجينوساى ، ثم إنتصرت إسبرطة عام ٤٠٤ ق.م فى موقعة ايجوسبوتامى ، وتحطم اسطول اثينا ، وفرض الاسبرطيون شروطهم .

(١) نسبة الى الزعيم الاثينى نيكياس . ويرى الفريد زيمون ان الحرب البلوبونيسية قد استمرت سبعة وعشرين عاماً . (زيمون ، الفريد ، الحياة العامة اليونانية ، السياسة والاقتصاد فى أثينا فى القرن الخامس ، ترجمة د. عبد المحسن الخشاب ، لجنة البيان العربى ، إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم ، الألف كتاب ، رقم ٤٦ ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ١٩٥٨ ص٥٥٩-٥٦٥ .

أهم نتائج هذه الحرب :

١) حل حلف ديليوس .

٢) حلت السيطرة الاسبرطية على المدن اليونانية محل السيطرة الإغريقية ، ودامت هذه السيطرة قرابة الثلاثين عاماً .

٣) قدمت بلاد فارس يد المساعدة للاسبرطيين فى حربهم ضد الإغريق ، وبعد إنتصار إسبرطة ، طالب الفرس بعودة مستعمراتهم القديمة (المدن اليونانية الأسيوية) إليهم . ولما رفضت إسبرطة مطلب الفرس ، قاموا بتحريض تلك المدن عليهم ، وتشجع أهلها على مناوشة إسبرطة حربياً ، وأمدهم بالسلاح مما دفع إسبرطة الى طلب الصلح عام ٣٨٦ ق.م ، بل ورضخت لمطالب الفرس وأعادت اليهم المدن اليونانية الأسيوية .

بعد هذه الرحلة التاريخية والمواقع البحرية نعود مرة أخرى للمأساة .

خواص المأساة :

١) النهاية الحزينة المفجعة :

أهم ما يميز المأساة ، أنها دائماً ما تعرض أحداثاً محزنة تتعلق بفرد ما فى أزمة أو ورطة غير قابلة للحل ، تتسلسل هذه الاحداث بصورة منطقية يستحيل معها الإرتداد الى الوراء ، إذ هى تتطور وفق أسباب مقنعة ، إلى أن تصل الى نهاية حزينة ، تاركة فى النفس إحساساً بعظمة الانسان وما يكابده من معاناة فى حياته .

ومع ذلك نود أن ننبه ، أنه ليس بالضرورة أن كل مسرحية تنتهى نهاية حزينة مفجعة هى مأساة ، إذ أن بعض المآسى العظيمة تنتهى نهاية سعيدة كمأساة أفجينيا فى تورس ليوريبيديس .

٢) الموضوعات الجادة :

دائماً ما تتناول المأساة موضوعات جادة ، على قدر عظيم من الأهمية

يتسم فيها الصراع بين قوتين بالشراسة . فها هو سوفوكليس يختار صراعاً جباراً بين أبطاله وأوديب وبين القدر أو نبوءة الآلهة .

٣) الشمول :

إن المأساة بموضوعها الجاد ، وصراعها المتشابك بين البطل وقدره ، إنما تعطى معنى أبعد من ذلك التفسير الضيق الذى يعتقده بعض المشاهدين ، ألا وهو أنه صراعاً خاصاً بين البطل وحده وبين قدره ، المسألة أبعد بكثير ، فإن هذا البطل وصراعه إنما هو صورة قد تحدث لنا جميعاً ، بدليل أن انسان القرن العشرين ، تجاوب مع مسرحية أوديب ملكاً مثلاً ، بنفس القدر والعمق الذى تجاوب به الإنسان الإغريقى ، ورغم الفارق الزمنى . وما ذلك إلا لشمول ، وعالمية المخاطبة فى المسرحية ، وتجاوزها حدود المحلية .

٤) عظامية البطل :

يختار كتاب المأساة شخصيات تتسم دائماً بسمات تختلف عن سمات الرجل العادى ، فالبطل المأسوى دائماً ما يكون ملكاً ، أو أميراً ، لأن ما يصيبه من مصير مؤلم ، يجعلنا نحس بعظم الكارثة وفداحة المصيبة .

٥) الصدام مع قوة خارقة :

دائماً ما يدخل البطل المأساوى فى صراع مع قوة جبارة ، أقوى منه ، ففى أوديب استخدم سوفوكليس القدر ، بينما استخدم شكسبير الشبح فى هاملت ، والساحرات فى ماكبث .

٦) الصدق والأمانة :

إن الصدق والأمانة فى تصوير الحياة ، هدف هام يجب أنْ يضعه المؤلف فى إعتباره ، وعليه أن يرفض تقديم ما تريده الجماهير ، فيعرض لهم صورة زائفة من الحياة كلها تفاهة وتضليل ، بهدف جذبهم الى العمل الفنى

٧) الخيلاء والكبرياء طريقا السقوط :

مما لا شك فيه أن الشموخ بالأنف ، والتكبر إثمان يرتكبهما البطل ، وينتهيان به الى السقوط . والمأساة الإغريقية مليئة بأمثلة هذا السقوط ، فعندما أعلن أوديب فى خطبته انه أوديب الذى نال إحترام العالم ، عندما رفضت كليتمينيسترا أن تطأ أقدام زوجها لتراب المدينة وبسطت له الأبسطة الحمراء ، كل هذه الشواهد كانت بداية إنحدار البطل من قمة علياء نحو هاوية السفح .

٨) فكرتا الإثم والقصاص :

فكرتان متلازمتان عند كاتب المأساة الإغريقية . فهو لا ينساهما أبداً . هذه الآثام إما أن يرتكبها البطل أمامنا ، أو يرتكبها قبل بداية المأساة ، أو هى آثار عائلية إرتكبها أبواه وتوارث هو اللعنة وحل عليه العقاب ، كما هو الحال فى أوديب ، وأنتيجونى .

وقد عالج أرسطو قوانين المأساة فى كتابه فن الشعر ، ووضع حدودها ، وعرفها بأنها محاكاة لفعل جاد أو نبيل ، كامل ، ذى طول معلوم ، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف بإختلاف أجزاء المأساة ، وتتم بواسطة أشخاص يمثلونها ، وليس بواسطة الحكاية ، وهى تثير فى نفوس المشاهدين الرعب والرأفة ، وبهذا تؤدى الى تطهير النفس من أدران إنفعلاتها . وقد أطلق أرسطو على هذه الجزئية «التطهير أو الكاثارسيس» .

إذن من تعريف أرسطو ، يمكن أن نستخلص بعض النقاط :

١) إهتم أرسطو بالشكل والطول الفعلى والوظيفة الوجدانية للمأساة .

٢) تتم المحاكاة بفعل ، أى بأداء موضوع وتمثيله . المحاكاة عند أرسطو لا تعنى تصوير الحياة ، أو الطبيعة تصويراً حرفياً ، وإنما تعنى تمثيل أو محاكاة الحياة او الحدث الذى يمكن أن يحدث ، أى أنه محتمل

الحدوث ، إذن المحاكاة ليست سلبية بل إيجابية ، أى أنها إكمال ما لم تكمله الطبيعة .

٣) يجب أن تشتمل المأساة على حدث درامى ، والحدث الدرامى فى رأى الدكتور عبد العزيز حموده [١] «هو الحركة الداخلية للأحداث ، او الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط . ثم المحصلة لهذه الحركة فى آخر العرض» .

٤) يشترط أرسطو جدية الحدث ، إذ أن المأساة تعالج موضوعات عظيمة الخطر ، تطرأ على حياة الانسان ، وهى تناقش قدر الانسان ، والخير والشر فيه ، وعلاقته بالقوى الغيبية ، ونتائج سلوكه سلباً وايجاباً ، وكشف القيم وتعميقها .

٥) يجب أن تتسم المأساة بالجلال ، ويتحقق ذلك بتصوير ذوى المكانة العليا بأسلوب رصين ، وقالب لغوى شعرى بدلاً من التعبير بلغة الحياة الدارجة .

٦) يرى د. رشاد رشدى ضرورة «أن يبدأ المؤلف من نقطة يتحتم ألا يسبقها شيء ، بل يلحقها شيء ، أى يبدأ من قمة الأزمة لا من أولها [٢] .

والحدث فى الحياة العادية ، هو مجموعة الحوادث التى تقع لشخص واحد ، مترابطة ومتسلسلة ، ولكنها لا تشكل فيما بينها حدثاً مترابطاً عضوياً ، فيمكن حذف بعضها ، أو تغيير موضوعه ، دون أن يكون هناك خلل . أما الحدث الدرامى ، فيجب أن يكون واحداً وتاماً ، بشكل كائناً عضوياً ، وتترابط أجزاؤه بالضرورة ، فلو أننا حذفنا بعضه ، إختل الكل ، أى أنه حدث له بداية والبداية هى مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شيء معين ، ولا يمكن البداية قبل ذلك وهى لا توجد إلا فى حالة المفارقة التى

---

(١) عبد العزيز حموده ، البناء الدرامى ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٤٥

(٢) رشاد رشدى ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٨

تفجر الأحداث . والمفارقة الدرامية تؤدى بالضرورة الى الصراع الذى يؤدى بدوره الى الانقلاب أو التحويل .

كما أن للحدث وسط ، وهذا يعنى أن الشيء مسبوق بشيء آخر ، وفى هذه المرحلة يتم التعقيد وهو القسم الذى يبدأ ببداية المأساة ويستمر حتى حدوث الإنقلاب أو التحول ، ثم التطور الذى يبدأ ببداية التحول وحتى النهاية ، حيث الحل . وبذلك يصبح الحدث مكتملاً ويلاحظ أن هناك علاقة حتمية تجعل تطور الحدث الدرامى أمراً لا يمكن الرجوع فيه .

٧) للمأساة بطل ، هذا البطل يجب أن يكون فاضلاً ، جليلاً ، ذا شهرة كبيرة ، ورغم ذلك فهو كبشر ، لا يخلو من نقطة ضعف ، أو ثغرة فى بناء شخصيته ، هى فى رأى أرسطو خطأ تراجيدياً أو مأساوياً ، أى هامارتيا ، والخطأ التراجيدى ، قد يرتكبه البطل عن علم أو جهل ، كأن تنكشف بعض الوقائع المشينة التى تتسبب فى سقوط البطل ، ونفاذ قدره المحتوم ، ومن أمثلة الخطأ التراجيدى ، كون البطل متهوراً كأوديب، أو طماعاً قاسياً كماكبث ، أو سليم النية سهل القياد كعطيل.

إن النتيجة الحتمية لوقوع هذا الخطأ ، حدوث تحول فى حال البطل ، من السعادة الى الشقاء ، ومعاناة نفسية وآلام وجدانية مدمرة تثير فى نفس المشاهدين نوعاً من الشفقة ، وهم يشاهدون بطلهم فى طريق النهاية ، دون أن يكون فى مقدورهم ، إنقاذه من هذا المصير الذى لا يستحقه .

٨) إن ما يحدث للبطل التراجيدى يجعل المشاهدين يتعاطفون معه ، ويشاركونه آلامه وأحزانه ، وعند هذه اللحظة يتطهر المشاهد ، ويتوازن نفسياً .

ويرى أرسطو أن المؤلف عندما يثير عاطفتى الشفقة والخوف فى نفس

المشاهد ، فإنه يسهم فى تخليصه وتطهير روحه ، ويستعرض د. ابراهيم حماده [1] النظرية السادية التى ترى فى هذه النقطة ، أن الفرح والسعادة ينتابان مشاهد المأساة ، لأنه يتلذذ برؤية الآخرين وهم يتعذبون ، هذه الانفعالات تجعله يتطهر .

بينما يرى أصحاب النظرية الاحلالية ، أن المشاهد يتخيل نفسه شخصاً من شخوص المسرحية ، ويعانى ما تعانيه هذه الشخصية أمامه ، ومع نهاية المأساة ، يتطهر ، خاصة عندما يكتشف أن ما حدث لم يكن إلا صورة ممثلة يؤديها ممثل ، كما أن ما رآه أكثر بكثير مما يعانيه حقاً ، وهنا ينطبق المثل القائل ، من رأى مصائب غيره ، هانت مصائبه .

أما أصحاب النظرية التعليمية ، فيرون أن إثارة عاطفتى الخوف والشفقة فى المأساة ، يجعلان المشاهد يتعرف على مواطن الشر فيتجنبها ، وبذا يقوى الجانب الخير فيه ويضعف جانب الشر .

هـ) معمارها :

تنقسم المأساة الإغريقية من حيث الشكل إلى عدة أقسام :

أولا : المقدمة الاستهلالية :

أو البرولوجوس *Prologos* ، وهى دائماً ما تسبق دخول الجوقة الى خشبة المسرح للمرة الأولى . ويمكن أن نميز بين عدة صور لهذه المقدمة تختلف بإختلاف الشاعر ، فمثلاً :

١) قد تكون المقدمة على هيئة منولوج ، وكلمة منو توحى بالفردية ، حيث يلقى هذه المقدمة ممثل واحد *Monologos* .

٢) قد تكون المقدمة على هيئة ديالوج ، أى حوار بين اثنين من الممثلين ،

---

(١) ابراهيم حماده ، معجم المصطلحات المسرحية ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

يتبادلان عبارات *Dialogos* .

ومما لا شك فيه ، أن شعراء المأساة قد لجأوا الى هذه التقدمة ، كى يعطوا المشاهد مجموعة من المعلومات الضرورية ، هذه المعلومات تسهم فى التمهيد للحدث الذى بنى عليه الشاعر مأساته ، كما أنها تجعل المشاهد على علم بالأحداث التى وقعت من قبل ، وأدت الى الفاجعة التى سيشاهدها ، وهذا يساعد بدوره فى فهم الأحداث التالية .

ومن الثابت أن هذه المقدمة لم تكن من أجزاء المأساة فى البداية ، وإن ظهرت فى أعمال بعض الكتاب ، فهى مثلاً عند ايسخيلوس غير ضرورية أحياناً ، فيبدأ مأساته بدخول الجوقة ، كما حدث فى مأساتى المستجيرات والفرس . أما عند سوفوكليس فهى لتصوير شخصية ما من شخصيات المأساة، أو لوصف الحادث الرئيسى الذى تقوم عليه هذه المأساة ، فمثلاً فى أوديب ملكاً ، وصفت المقدمة الحدث ، ولكنه لم يبدأ إلا مع وصول كريون. ومع يوريبيديس ، نلاحظ أن المقدمة وسيلته لتلخيص موضوع المأساة، لذا فهى جزء ضرورى ولا يمكن فصله عن المأساة ذاتها .

عموماً ، حرص الشعراء على إستخدام وزن الايامبوس لهذه المقدمة لأنه يتفق مع الهدوء الذى يغلف بداية الحدث ، وقبل تطوره .

ثانيا : نشيد دخول الجوقة :

أو كما هو معروف ، البارودوس *Parodos* ، أو المدخل حيث تظهر الجوقة للمرة الأولى . وترجع هذه التسمية الى المدخل المسمى بذات الاسم فى المسرح الإغريقى ، هذا النشيد تتلوه الجوقة أثناء دخولها الى الأوركسترا أو منطقة التمثيل ، ويختار له الشعراء إيقاعاً شعرياً يتفق مع حركة أقدام أفراد الجوقة ، لذا فإن أنسب الأوزان له هو الأنابايستوس [١] . يختلف طول

---

(١) ويسميه د. لويس عوض ، بحر الجنب (فعلن) ، نصوص النقد الادبى ، اليونان ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣١٥ .

هذا النشيد من مسرحية إلى أخرى ، فقد يكون قصيراً لا يتعدى العشرين سطراً ، أو قد يكون طويلاً يصل الى مائتى سطر ، إن الطول أو القصر يتوقفان على الزمن الكلى الذى تستغرقه المأساة ، وعلى قدر التأثير الذى يرغب الشاعر فى توصيله للمشاهدين ، فمن خلال النغمة التى يختارها الشاعر لهذا النشيد ، يمكن أن تتحدد النغمة الكلية للعرض

هذا الجزء من المأساة قد يكون فى بداية العرض كجزء إستهلالى للنص، خاصة إذا لم يضع الشاعر مقدمة استهلالية لمسرحيته ، أما إذا كتب الشاعر مقدمة ، فإن هذا النشيد يصبح الجزء التالى لهذه المقدمة .

ثالثا : المشهد التمثيلي أو الحواري :

أى الابيسوديس *Episodes* ويسميه د. لويس عوض بالفصل [1] ، كما يسميه أرسطو بالدخلية [2] ، وهو من الأجزاء الدرامية الهامة فى المأساة.

يبدأ هذا القسم من المأساة ، بعد دخول الجوقة ، وهو عبارة عن قسم تمثيلى وأداء شعرى من وزن الايامبيك . والمشهد الأول ، عادة ما يتعلق ببداية الحدث وتعقيد الحبكة . وما أن ينتهى هذا المشهد ، حتى يتبعه قسم كورالى ، عبارة عن أغنية كاملة تسمى النشيد الأول أو ستاسيمون ، وبنهاية هذا النشيد يبدأ القسم التمثيلى ، وهكذا ، وعلى ذلك يمكن أن نستعير تعريف أرسطو فى هذا الشأن حينما قال : إنه الجزء الواقع بين نشيدين من أناشيد الجوقة [3] .

إذن تفصل الأناشيد الجوقية بين المشاهد التمثيلية ، كما يمكن إعتبارها

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣١٦

(٢) أرسطو ، فن الشعر ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٠

(٣) المرجع السابق نفس الصفحه

خاتمة لكل مشهد منها ، مما يجعلنا نشبهها بالاستراحات بين الفصول .

ويختلف عدد هذه الفصول من مسرحية الى أخرى ، فمثلاً مسرحية أوديب ملكاً ، تنقسم إلى ستة فصول ، مقدمة استهلالية ، وأربعة مشاهد تمثيلية ، ومشهداً ختامياً أو أوكسودوس .

ويلاحظ أن الشاعر عادة ما يضع بعض التأكيدات الخاصة عند ختام كل مشهد تمثيلى ، أو يعطى بعض الملاحظات ذات المغزى ، أو يوحى بالمستقبل .

ومن الطبيعى أن يظهر إنقلاب الحظ فى المشهد التمثيلى الذى يسبق الأغنية الأخيرة للجوقة مما يعطى الجوقة الفرصة كى تعلق على مصير بطل المأساة ، وتنتهى المسرحية بنغمة حزينة وأقل إنفعالية .

ويلاحظ أن الشاعر الإغريقى يحاول التخفيف من الرتابة التى يمكن أن يحسها المشاهد من طول السطور الايامبية ، أو من رتابة الاحداث العنيفة المتوالية ، بأن يضع شطرة (استروفى) من الاغنية الجوقية ، ثم يتبعها مباشرة بعدة سطور ايامبية يلقيها واحد أو أكثر من الشخصيات المسرحية ، ثم يلى ذلك بجواب الشطرة (انتستروفى) ، ثم مجموعة من السطور الايامبية ..... وهكذا .

رابعا : أغاني الجوقة :

أو الفواصل الجوقية . وهى فواصل غنائية متكررة تلقيها الجوقة بعد كل مشهد حوارى وتسمى ستاسيما Stasima [1] ، وعادة ما تقف الجوقة أثناء إلقائها ، أو قد تكون مصحوبة برقصات ، هذه الفواصل تنحصر فى :
١) إفساح المجال والوقت أمام الممثلين ، كى يستبدلوا ملابسهم وأقنعتهم

(١) ومفردها ستاسيمون Stasimon .

وزينتهم .

٢) التخفيف من تأثير وقع المشهد الحوارى المنتهى على المشاهدين .

٣) تهيئة أذهان المشاهدين للمشهد التالى ، والتمهيد له ولأحداثه .

٤) هو فى ذات الوقت يعتبر بمثابة إسدال للستار على فصل تمثيلى ، أو كما هو معروف اليوم استراحة بين الفصول .

وقد تعددت تسمية هذه الفواصل الغنائية ، فهناك من يسميها بالفاصل الانشادى [١] ، بينما يسميها أرسطو بالمقام [٢] ووظيفتها فى رأيه الفصل بين المشاهد التمثيلية ، إما بالاشتراك فى الحدث ، أو التعليق عليه أو التعبير عن الأثر الذى أحدثه هذا الحدث ، وهى عادة غير مصحوبة بالرقص أو بأى حركة أو إشارة .

ويضيف أرسطو المناحة أو المرثية (كوموس *Kommos*) إلى أغانى الجوقة، وفيها تتبادل الجوقة الحوار مع أحد الممثلين كما فى مسرحية الفرس لايسخيلوس .

ويلاحظ أن الأغنية الجوقية [٣] تتكون من عدة فقرات ثنائية ، ويمكن تقسيمها الى قسمين :

الأول : ويعرف بإسم الاستروفى Strophe أو الشطرة ، أو الدورة .

الثانى : هو الانتستروفى Antistrophe ويعرف بجواب الشطرة أو دورة مضادة .

ومن المألوف أن تصاحب الشطرة بعض الحركات الجوقية حول

---

(١) محمد حمدى ابراهيم ، دراسة فى نظرية الدراما ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٤٥ .

(٢) أرسطو ، فن الشعر ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٣ .

(٣) محمد صقر خفاجه وعبد المعطى شعراوى ، المأساة اليونانية ، مجموعة الألف كتاب ، العدد ٢٥١ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص ٦٤ .

الأوركسترا ، بينما يصاحب جواب الشطرة نفس الحركات ، ولكنها تؤدى بطريقة عكسية ، ويقول الدكتور خفاجه أن هناك أغانى ذات فقرات ثلاثية تتكون من استروفى وأنتيستروفى ثم ابودوس *Epodos* (١) أى ما بعد الاغنية.

خامسا : النهاية أو الخاتمة :

أى الاكسودوس *Exodos* ، وهى القسم الذى يلى الاستاسيمون الأخير، وهى حسب تعبير أرسطو ، الجزء الذى لا يتلوه أغنية جوقية ، وهى قسم تام فى المأساة . إذن ومما سبق يمكن أن نقول أن هذا القسم ، هو خاتمة للأحداث ، حيث تصل فيه الى الذروة ثم تنحدر الى الحل ، ويعقب هذا خروج الجوقة من الأوركسترا .

على أية حال ، يمكن أن نميز هذا القسم بملمحين أساسيين :

★ **الأول : خطاب الرسول :**

وكما نعلم أن الرسول ، يمكن أن يظهر فى الأقسام الأولى من المسرحية ، وعلى سبيل المثال رسول الفرس فى مسرحية ايسخيلوس المسماه الفرس ، الذى أعطى وصفاً رائعاً لما جرى فى المعركة التى وقعت بين الفرس والإغريق فى سلاميس . إعتمد الشاعر فى إعطاء كل المعلومات الهامة على رواية الرسول ، دون أن يلجأ الى تجسيد المعركة وتصويرها أمام المشاهدين ، لعدة أسباب :

أ) قلة الامكانيات المسرحية وقتها ، وعجز التقنية عن تجسيد معركة مقنعة .

ب) كان أهل أثينا فى القرن الخامس يتذوقون بلاغة اللغة ، ويستحسنون العبارة البيانية ، وقد ساعد نمط الحكم على ذلك ، فالديمقراطية قد أعطت الجميع حق المناقشة ، لذا فإن الشعب الإغريقى كان ميالاً لقبول

---

(١) المرجع السابق نفس الصفحة .

مثل هذه الخطب الطويلة ، ويتعاطف مع مفرداتها خاصة إذا ما كانت حماسية ومتنوعة . وقد نجح الشاعر فى جذب إنتباه مشاهديه بعبارات نفذت الى وجدانهم ، وبنفس الطريقة وصف يوربيديس مصير بينثيوس فى مأساة عابدات باخوس ، إذ حرص على إستخدام البلاغة والعبارة الموحية .

★ الثاني : النهاية التعسفية :

أو ما عرفت بالديواكس ماكينا ، أو الإله من الآلهة ، وهى حيلة إعتمد عليها بعض شعراء الإغريق [١] ولكنها عرفت كسمة من سمات الشاعر يوربيديس ، إذ درج على إستخدامها كحيلة لإنهاء التعقيد الذى وصل إليه تطور الحدث ، دون أن يصل الى حل مقنع ، وتتمثل هذه الحيلة فى ظهور إله على إحدى الروافع التى كانت معروفة وقتها ، ليضع بظهوره حداً لهذا التشابك الذى لا حل له ، وينهى المسرحية نهاية تتفق مع رغبته كإله .

إلى جانب هذه الوظيفة ، كان لظهور الإله فى نهاية المسرحية هدف آخر يرى الشاعر تحقيقه ، كأن يلقى الشاعر ، من خلال هذه الشخصية ، الضوء على مستقبل إحدى الشخصيات الهامة وربط ذلك بأحداث المسرحية وبالعادات والأعراف الإغريقية .

أيضاً قد يلجأ الشاعر الى هذه الحيلة كى يشرح أو يفسر حدث ما له خصوصيته ، ومن بين الأمثلة على ذلك ما كتبه يوربيديس فى مسرحيتى هيبوليتوس ، وعابدات باخوس .

تقسيمها :

بالرغم من أن المأساة الإغريقية غير موزعة على فصول واضحة ، إلا أن

(١) ايسخيلوس فى نهاية الثلاثية ، وأحياناً سوفوكليس كما فى مسرحية فيلوكتيتيس

فى إمكاننا تقسيمها على ضوء التقسيم الخماسى الذى وضعه الناقد الألمانى جوستاف فريتاج ، ويتمثل فى :

١) **مقدمة** : وهى لتهيئة المشاهد بما تزوده من معلومات ضرورية تساعده على متابعة العرض ، ويمكن أن نطلق على هذه المقدمة إسماً آخر هو العرض .

٢) **اللحظة المحركة** : أو لحظة الهجوم ، وغالباً ما تكون مع ظهور شخصية جديدة ، ويسميها البعض اللحظات الحافزة ، لأنها تثير دائماً حدثاً جديداً ، أو تحمل إجابة جديدة على حدث سابق .

٣) **الفعل الصاعد** : وهو يلى اللحظة المحركة ، ويشغل الفصل الثانى وجزء من الفصل الثالث فى المسرحية ذات الخمسة فصول . ويلاحظ أن درجة حركة ونشاط وسرعة الفعل فى هذه الجزئية تتميز بإزدياد وصعود ، فالحدث أو الأحداث ، تنمو بإضطراد ، وتندفع فى سرعة إلى الأمام ، أى تتطور نحو التعقيد .

بالطبع إن مناقشة أى فعل صاعد تستلزم بالضرورة الإشارة الى القصة والى الشخصيات واللغة والحبكة ، ويستمر الحدث فى التطور الى أن يصل إلى الذروة .

٤) **الأزمة** Crisis (١) : وهى كلمة مأخوذة عن كلمة أخرى معناها يفصل . وعلى ذلك فإن نقطة الأزمة تعرف أيضاً بإسم نقطة التحول Turning ، وفيها يحدث تغيير مفاجئ ، أو تبدأ أقدار الشخصيات فى التضارب والتعارض بشدة ، مما يترتب عليه التغيير أو التحول نحو إتجاه آخر .

---

(١) يتداخل معنى كلمة Climax فى اللغة العربية ، ويمكن التمييز بين كلمتين :
★ Crisis وهى تشير الى بناء عناصر الحبكة .
★ Climax وهى تشير الى نقطة أو قمة شغف وتشوق المشاهدين .

ويمكن القول ، أن كل شيء عند الذروة ، يجب أن يقود الأحداث بعيداً عنها ، وعلى ذلك ففى المأساة يمكن أن نحدد الأزمة بإكتشاف البطل لشيء أو لحدث يغير حظه . وبالرغم من أن أعلى نقطة مثيرة للعاطفة Climax تساوى النقطة أو الحادثة الأكثر أهمية أو إثارة للشوق ، تأتى فيما بعد ، فإن الأزمة تمثل أعلى نقطة من نقاط تعقيد الفعل ، عندما تتصادم القوى مع القوى المضادة ولأسباب عديدة ، وتجعل الفعل يتدفق نحو الحل .

هـ) الفعل الهابط : وهو فى التسلسل يلى الدروة أو القمة ، أو نقطة التحول ، Falling Action وفيه يهبط حظ البطل ، وينحدر من أعلى نقطة وصل إليها فعله . هذا بالطبع يتفق مع النتيجة المنطقية لتصاعد الفعل إلى الذروة ، وضرورة إنحداره نحو الحل والنهاية . ويستخدم أحياناً تعبير القوى المأساوية للدلالة على الفعل الهابط كنوع من التشابه بينه وبين مصطلح العوامل المحركة الذى يتسبب فى بداية الفعل الصاعد . ويمكن تسوية الفعل الهابط أيضاً ، بالإنعطاف أو العودة وأول بداية هذا الفعل هو مشهد إنفراج التوتر ، ويزداد الفعل حيوية ونشاطاً كلما إقتربنا من الحدث الأخير ، مما يضيف إهتماماً جديداً يثير شغف المشاهدين ، وشوقهم إلى معرفة النتيجة ، إنه تركيز لكل ما سبق من حوادث ، وتجمع للأفعال وردودها ونتائجها ، إن الأحداث الجديدة تبدو وكأنها تبشر بتغيير الاتجاه ، وفى المأساة تمثل هذه الأحداث الجديدة ، الأمل فى الوصول إلى النتيجة الواضحة .

هذا الفعل المضاد يسمى قوة التشويق الأخيرة .

و) الكارثة أو الحدث الاخير من العمل الفني Catastrophe : ويمكن تسميتها بالهبوط الكلى ، أو النتيجة التى لابد من حدوثها ، أو التى لا يمكن تجنبها . والكارثة هى المحصلة الأخيرة لتطور الأحداث ،

وصعودها وهبوطها . وتتمثل الكارثة فى المأساة ، فى موت البطل ، أو بعض الشخصيات الأخرى إن هذا النموذج البنائى التقليدى لتقسيم المسرحية إلى مقدمة أو عرض ، وفعل وذروة وفعل هابط ، وكارثة أو حل أخير ، يمكن إستخدامه بنجاح معقول لتقسيم المسرحية الكلاسيكية أو حتى مسرحية الكلاسيكية الجديدة ، ومع ذلك لنا عليه بعض الملاحظات :

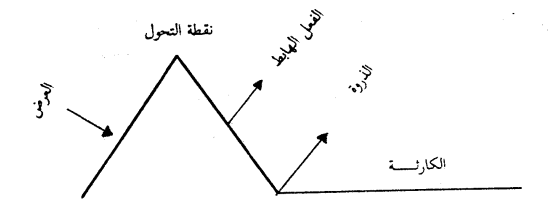
١) بداية ، إن المأساة الإغريقية عادة ما تحتوى على أفعال هابطة أكثر من إحتوائها على أفعال صاعدة ، وبعكس المأساة الإليزابيثية أو المأساة الحديثة .

٢) إن نقطة التحول فى المأساة الإغريقية تأتى مبكرة جداً وذلك لسببين :

أولا : الحدث محدد بالساعات القليلة المخصصة له فى القصة الاجمالية ، لذا فإن أكثر الافعال الصاعدة تأخذ مكانها قبل بداية المسرحية ذاتها .

ثانيا : لما كانت المأساة الإغريقية مأخوذة من الخرافات والأساطير المعروفة جيداً للمشاهدين ، فهى بالتالى لا تحتاج إلى مقدمات أو عرض كثير كى يفهم المشاهد ما يلى ذلك من أحداث .

إذن ، تشتمل المأساة الإغريقية فى بنائها على عرض ، ثم نقطة تحول ، ثم فعل هابط ، ثم ذروة ، ثم كارثة .



ولعل من المفيد قبل أن نترك هذه النقطة ، أن نستعرض ما طرأ من تطور على تقسيم المسرحية خاصة الحديثة منها ، حتى يمكن للدارس أن يعقد مقارنة بين التقسيمين ، الكلاسيكى والحديث .

تقسيم المأساة الحديثة :

إنه ترتيب ونظام آخر لتصنيف بناء العناصر الأساسية فى المأساة ، ولكنه يستخدم على نطاق ضيق ، أو يعرف هذه الأيام بإسم نظام ما بعد المأساة الإغريقية . وهو تقسيم رباعى الفصول يتكون من :

١) مقدمة استهلالية أو جزء تمهيدى من مسرحية .

٢) تطوير أو فعل صاعد ، وهو الصلب أو الجزء من الفعل الذى تتطور فيه الأحداث وهو يقع ما بين المقدمة والكارثة .

٣) الأزمة أو قمة تطور الفعل ، أى التأزم السابق لذروة المأساة .

٤) الكارثة أو الهبوط الكلى ، ويمكن القول بأنه الخاتمة . وبرغم هذه التسميات يمكن أن نضع تسميات أخرى لهذا التقسيم :

فالمقدمة مثلاً تعنى العرض ، والتعقيد يعنى تأزم المواقف ، والخاتمة تساوى الحل أو حل العقدة .

إن مصطلح العرض أو المقدمة يعنى نفس المعنى والوظيفة فى أى نظام لتصنيف المسرحية ، إذ أن أى موقف فى المسرحية يجب أن يتم من خلال إخبار المشاهد بالمعلومات الكافية عن الشخصيات المسرحية ، وبيان العلاقة المتشابكة بينهم ، وعادة ما يكون ذلك فى الفصل الأول . أما الفصل الثانى فيشمل التطوير والتعقيد ، ويحتوى هذا الفصل على تلك الأحداث التى تعقد الحبكة وتدفع الفعل قدماً .

أما فى المسرحية ذات الثلاثة فصول ، فإن الفصل الثانى يعتبر وثيق الصلة بالأزمة . هذه الطريقة تعرف بتعبير حديث «ستارة الفصل الثانى» وهو

يدل على قمة الانفعال والنهاية المثيرة للفصل . أما الحل ، فإنما يدل على الفعل الهابط أو الكارثة .

أسباب إزدهارها :

لعل من الأمور الواضحة أن الأدب المسرحى المتمثل فى المأساة وغيرها من فنون المسرحية قد لقى رواجاً وإزدهاراً كبيرين فى أثينا . ومما لا شك فيه أن ذلك يرجع إلى عدة أسباب أسهمت مجتمعة فى وصول ادب المسرح إلى هذه المكانة ، أهم هذه الأسباب :

١) الموقع الجغرافى لأثينا وتوسطها مجموعة من البلاد ، سهل الإتصال بينها وبين جيرانها ، ومهد لإلتقاء الثقافات المختلفة لهذه الشعوب بسبب الاحتكاك الدائم بين أدبائها وآدابها .

٢) كان بيستراتوس حاكماً للمدينة فى منتصف القرن السادس ، وكانت فنون المسرح وآدابها من بين وسائله للسيطرة على شعبه ، لذا نجده قد شجع مختلف النشاطات سواء أكانت صناعية أو اقتصادية أو فنية ، أو أدبية ، ولا أدل على ذلك من ظهور أول مخطوط مدون للإلياذة والأوديسة فى عهده . ولا يخفى على أحد أن هذه المدونات كانت ذات أثر كبير فيما بعد ، إذ كان مضمونها ومحتواها هو المنهل الذى نهل منه كل من كتب للمسرح الإغريقى .

ولعل من المفيد أن نوضح دور الدولة فى إقامة العروض المسرحية ، ودعمها وتشجيعها ، إذ حددت وقتاً من العام ، لإقامة مثل هذه العروض ، وإختارت مناسبة دينية لذلك ، ففى أعياد ديونيسوس يقدم الشاعر طلباً للحاكم المدنى (الأرخون *Eponymous*) يطلب فيه جوقة لمسرحيته ، ولم يحمل لنا التاريخ طريقة الاجابة على هذا الطلب ، وما أن يتلقى الأرخون الطلب ، حتى يعين الخوريجوس ، أو واحداً من الأثرياء الذين يرحبون بهذا

التكليف فيتولون :

أ) تحمل نفقات تدريب الجوقة .

ب) دفع أثمان مستلزمات الملابس .

ج) دفع أجور العازفين .

د) دفع أجور الممثلين الثانويين ، والتكفل بما يلزمهم من ملابس .

هـ) تحمل نفقات شراء مستلزمات المناظر وتصنيعها .

و) توفير كل التسهيلات للعرض .

ويمكن القول بأنه مسئول عن كافة النفقات والأجور في العرض المسرحي عدا اجور ابطال العرض وملابسهم ، فتتحملها الدولة . ويلاحظ أن نجاح العرض يتوقف على طباع الخوريجوس ، إذ أن بخله أو سخاءه في الإنفاق ، يؤثر بالسلب أو الإيجاب على المسرحية . ومن الطريف أن نعلم أن الدولة تشجع المواطنين على إرتياد دور العرض بالمجان كحق من حقوقهم ، ثم في وقت لاحق ، أصبح على المواطن أن يدفع مبلغاً ضئيلاً من المال (٢ أبولوس Oblos) .

٣) إنتصار أثينا بعد حربها مع فارس عامي ٤٩٠-٤٨٠ ق.م جعل منها زعيمة لما حولها من بلاد . هذه الزعامة فرضت على كتاب المسرح وضعاً خاصاً يليق بأثينا المنتصرة ، وزعيمة الحلف .

الجوقة في المأساة الإغريقية :

الجوقة أو الكورس ، هي مجموعة المنشدين التي تؤدي الأغاني الجماعية، كذلك هي مجموعة الراقصين التي تشارك بتأدية الرقصات التعبيرية في العرض المسرحي ، بالإضافة إلى ملئ الفواصل بين المشاهد .

إن الجوقة في رأي الدكتور فخري قسطندي ، قد أكسبت المأساة الإغريقية عند كل من ايسخيلوس وسوفوكليس الطابع الاوبرالي ، فرقصات

الجوقة وأناشيدها ، تقوم على الايقاع والنغم بغية تعميق المشاعر ، والنفاذ إلى أعماق المشاهد ، مما دفع النقاد إلى تسمية المأساة الإغريقية بالأوبرا الدينية .

إذن ، يمكن أن نخلص إلى وظائف عامة للجوقة ، تتمثل فى :

١) الجوقة أحد ممثلى العرض .
٢) تعبر الجوقة عن الآراء ، وتعطى النصائح ، وتهدد بالتدخل فى أحداث المسرحية .
٣) كقاعدة عامة ، تؤيد البطل وتتعاطف معه .
٤) ترسخ وتوطد الإطار الاخلاقى للمسرحية .
٥) تعبر عن وجهة نظر المؤلف ، وتحدد المعيار الذى يساعد المشاهد فى الحكم على أفعال الشخصيات .
٦) تقود ردود الأفعال الجماهيرية ، وتوجه أذهانهم نحو ما يجب أن يكون عليه التعبير ، وبالتالى فهى مشاهد نموذجى .
٧) تجلو غوامض الأحداث ، وتفسر سقطة البطل وترديه فى الخطيئة .
٨) تسهم فى خلق الجو النفسى للمأساة ، وتعميق التأثيرات الدرامية .
٩) تسهم فى بلورة وحدات الفعل والزمان والمكان .
١٠) تساعد على ضبط الأداء المسرحى من خلال الايقاع والنغم اللذين يسهمان فى تعميق المشاعر .
١١) للجوقة عبر التاريخ سمات وشكل محدد ، حرص عليه كل إغريقى قدم عرضاً مسرحياً . أهم هذه السمات :

أ) ترتدى الجوقة زياً موحداً .
ب) تستخدم الجوقة قناعاً موحداً أيضاً .
ج) يلبس افراد الجوقة حذاءاً يعرف بإسم الكوثورنس .
د) للجوقة قائد يسمى كوريفاكوس Chorephacus .

ومما لا شك فيه أن لكل كاتب من كتاب المسرح الإغريقى أسلوبه فى التعامل مع الجوقة والاستفادة بها فى عروضه المسرحية ، وسوف نستعرض دورها البارز عند كل كاتب عند الحديث عن هؤلاء الكتاب ، مما يجعلنا أقدر على تحديد دورها فى المسرح الإغريقى فى كل مرحلة من مراحله .

ولكى يتواصل هذا الحديث فيما بعد ، نبدأ بإستعراض الجوقة عند ثيسبس:

١) كانت الاغانى الجماعية التى تؤديها الجوقة والمشاهد الوصفية المروية التى يلقيها الممثل ، هى أساس المأساة الإغريقية ، لذا كان دور الجوقة هاماً فى هذه المرحلة ، بل وكانت تحتل أكبر مساحة زمنية من العرض ، مما يجعلها تؤكد على أن الغناء الملحمى هو جوهر الدراما فى تلك الفترة.

٢) بظهور الممثل الأول ، الذى أطلق عليه الإغريق لقب المجيب (هيبوكريتس) ظهرت المشاهد الحوارية بين هذا الممثل وأفراد الجوقة ، إذ كانت الجوقة تسأل والممثل يجيب .

٣) أسهم ظهور الممثل فى زيادة المشاهد الحوارية فى العرض المسرحى ، فقد أسند إلى الممثل أداء الحدث الرئيسى ، ورواية ما وقع له من أحداث لجمهور المشاهدين ، وهذا يعنى ظهور المنلوجات السردية .

٤) أسهم هذا لتطوير فى تحويل الأغنية الديثرامبية إلى أفعال درامية .

٥) تبدأ المسرحية عنده بما يسمى المقدمة (برولوجوس) وهو ما يقدمه الممثل عندما يدخل إلى المسرح فى بداية العرض ليشرح للمشاهدين حبكة المسرحية . وبعد إنتهاء هذا الجزء تدخل الجوقة لتغنى وترقص وفق ما تقتضيه هذه الحبكة ، بينما يقوم الممثل بتغيير ملابسه وقناعه ، ثم يعود مرة أخرى إلى المنصة .

٦) يلاحظ عدم إشتراك المرأة فى العروض المسرحية حتى هذا التاريخ .

هذا بالنسبة للبداية ، وسنرى مع كل مؤلف تطوراً جديداً لدور الجوقة

يضاف إلى هذه البداية إلى أن نصل إلى نهاية الشوط ، ويقل دورها ، إلى أن يتلاشى ، ويصبح الممثل هو عصب العرض المسرحى دون أدنى دور للجوقة .

القناع في المأساة الإغريقية :

القناع هو ذلك الغطاء المستعار الذى يوضع على الوجه لإخفاء ملامح وشخصية الممثل الأصلى ، لتظهر ملامح وإنفعالات الشخصية المسرحية التى يؤديها هذا الممثل .

ولقد جرت العادة على إستخدام الانسجة القطنية أو الكتانية لصناعة الأقنعة كما صنع من خشب خفيف بعد حفر كافة الملامح ، والإنفعالات حفراً غائراً .

ولما كانت المأساة وليدة الاحتفالات الدينية ، فإن القناع ايضاً كان وليد هذه الاحتفالات ،، ولما تبلورت المأساة ، إنفصلت عن الدين لتصبح عرضاً مسرحياً خالصاً لا علاقة له بمرحلة النشأة . وعلى ذلك يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الأقنعة عرفها الإغريق :

النوع الأول : الأقنعة الدينية :

وهى أقنعة تتعلق بأمور الدين والديانة ، إذ استخدم القدماء القناع كوسيلة من وسائل تعرف الروح على صاحبها عندما تحين ساعة البعث ، لذا حرص القدماء على مطابقة القناع لملامح الميت مطابقة تامة . بالإضافة إلى هذا القناع ، فإن الإغريق قد حرصوا على أن يكون لكل إله قناعه الخاص به والمميز له عن غيره .

النوع الثاني : أقنعة الحرب والقتال :

هى أقنعة ذات ملامح مثيرة للفزع والخوف ، فقد حرص الجنود الإغريق على إرتدائها عند مواجهة الأعداء فى ميدان القتال ، ويعتمد الإغريقى على

..رها النفسى على عدوه ، ويتوقف قدر التأثير على قدر بشاعة القناع .

..نوع الثالث : اقنعة الأداء التمثيلي :

منذ عرف الانسان التشخيص وهو يضع على وجهه قناعاً يساعده على تجسيد أدواره المتعددة التى يقوم بها ، وحتى بعد أن زاد عدد الممثلين إلى ثلاثة ، فإن القناع لم يفقد أهميته للأسباب التالية :

١) إن تعدد شخصيات المأساة يحتم قيام الممثل الواحد بأداء عدد معين من الشخصيات ، فكانت الأقنعة عاملاً مساعداً للتغلب على هذه المشكلة .

٢) صاحب اقبال الجماهير لمشاهدة فن المسرح ، تطور معمارى فى صالة العرض ، فبعد ن كانت مجرد أوركسترا يتحلق حولها المشاهدون ، أصبحت دار للعرض بها قسم للمثلين ، وقسم للمشاهدين . بل إتسعت صالة العرض للآلاف ، وأصبحت المسافة بين الممثل والمشاهد تقدر بمئات الأمتار ، فكانت الأقنعة هى الوسيلة التى لجأ إليها فنانو المسرح لإبراز وتضخيم إنفعالاتهم الشخصية المسرحية ليراها المشاهدون الذين يجلسون فى الصفوف الخلفية من المدرج . ومما لا شك فيه أن الاقنعة فى المأساة الإغريقية تلعب دوراً هاماً فى تحديد عمر الشخصية ، ومكانتها الاجتماعية، ومزاجها النفسى ، وعواطفها الوجدانية المنسيطرة .

٣) للأقنعة دور هام أيضاً فى تضخيم صوت الممثل ووصوله واضحاً للمشاهدين من خلال فتحة الفم الواسعة فى القناع .

٤) الأقنعة تساعد على التنكر الذى قد يكون من متطلبات العرض المسرحى، بل ويمكن بواسطتها أن يلعب الرجل دور إمرأة عند الضرورة.

أنواع الأقنعة :

١) أقنعة الرجال ، وهى إما للمسنين حليقى اللحى والشوارب ، أو ذوى الشعر الأشيب واللحى الكثيفة ، أو متوسطى العمر ذوى لحى سوداء ووجه حاد ، أو ذوى الشعر الأشقر من الشباب الأصحاء ، والوسيمى

الوجه . أيضا هناك أقنعة للخدم نميز فيما بين العجائز ومتوسطى العمر والشباب .

٢) أقنعة النساء ، وقد عرف المسرح الإغريقى إحدى عشر قناعاً للمرأة سواء أكانت من العجائز أو المرأة الحرة أو الجارية ، أو الخادمة أو صغار الفتيات ، وحددوا لكل سن من هذه النماذج ، سمات خاصة .

الملابس في المأساة لإغريقية :

كانت الملابس فى المأساة الإغريقية عاملاً من عوامل إضفاء القيم الجمالية والتعبيرية على العمل المسرحى ، هذا إلى جانب كونها تساعد فى تحديد ملامح الشخصية وجلاً كان أو إمرأة . وأهم ما يلاحظ على الرداء الإغريقى :

١) إعتماده على الخطوط الطولية ، لذا يكمن جماله فى تلك الثنيات الطولية .

٢) هذه الخطوط الطولية أسهمت فى أن ينسدل الثوب فى إنسيابية تضفى على الجسد جمالاً .

٣) إتسم الثوب الإغريقى ببعض الرسوم والاشكال الهندسية المطرزة أو المنسوجة بين الخيوط ، مما يضفى عليه قيمة جمالية إضافية .

٤) لجأ الإغريق إلى حشو الملابس المسرحية لتبدو أجسام الممثلين على خشبة المسرح أكبر من المعتاد ، وما ذلك إلا حفاظا على النسبة بين الممثل والفراغ الهائل الذى يحيط به .

٥) إستخدم الإغريق غطاءاً للرأس يعلو القناع وأحذية ذات كعب عالى لتحديد المرتبة الاجتماعية للشخصية ،وتحقيق عظامية الشخصيات ، وهذه المبالغة تساعد المشاهدين على رؤية الشخصيات بوضوح .

٦) إستخدم الإغريق الكتان والقطن والصوف والحرير لصناعة الثوب الإغريقى ، وكلما كان النسيج ناعماً ، كان ذلك دليلاً على المكانة

الاجتماعية الممتازة ، أما الخدم وعامة الشعب فيلبسون ملابس ذات نسيج خشن .

٧) أهم أقسام الثوب الإغريقى :

أ) الشيتون : وهو فضفاض ، بدون أكمام ، ينساب ليكسو الجسد ويمتد من الرقبة وحتى رسغ القدم .

ب) كولوبيون رداء يصنع دائماً من الصوف ، وهو من قطعة واحدة ، يشق فى أعلى الوسط ليسمح بمرور الرأس ويشق أيضاً من الجانبين لمرور الذراعين .

ج) العباءة والشملة (منتال) : هناك نوعان منها :

★ الهيماتون : عباءة مستطيلة الشكل مطرزة الحواف .

★ الكلامس : معطف قصير يطرح على الكتف الأيسر ويلبسه الجنود والفرسان .

د) يلبس الإغريقى فى قدمية صندلاً خفيفاً يصنع من أشرط اللباد أو الكتان أو الجلد . وتتعدد أنواع هذا الصندل :

★ بوديمنتا : وهو نعل تتصل به شرائط تلف حول القدم والساق وتربط الشرائط أسفل سمانة الساق .

★ بوسكين : حذاء لين يرتفع قليلاً ليغطى القدم وبعضاً من الساق.

★ كوثورنوس : حذاء يشبه البوت المعاصر يغطى القدم والساق حتى أسفل الركبة . وقد خصص الإغريق هذا الحذاء لممثلى المأساة ويلاحظ أن سمك نعله يصل إلى أكثر من إثنتى عشر بوصة ، وذلك ليساعد على إرتفاع قامة الممثل .

ملاحظات عامة :

مما لا شك فيه أن تاريخ الدراما قد أفرز لنا العديد من المؤلفين الذين صاغوا وجدان الانسان وأثروا على فكره وكونوا آراءه .

ومن المؤكد أن البداية الإغريقية كانت أنضج حلقات هذا التاريخ ، فقد ظهرت فيها علامات مضيئة ، كان لها فضل الريادة وإرساء القواعد وتقنينها

ولكن قبل أن نتطرق للتأليف والمؤلفين ، نبدأ بملاحظاتنا العامة على الدراما الإغريقية ثم ننتقل إلى إستعراض أشهر مؤلفيها ، وأهم ما يتميزون به من خصائص حرفية ، مع عرض وتحليل مفصل لأعمالهم فى كتاب مستقل لكل منهم :

١) لقد ظهرت عدة مفاهيم اجتماعية وسياسية كان لها أكبر الأثر على كتاب المأساة الإغريقية ، بل ووضعوها نصب أعينهم كمحاور أساسية لهذا اللون من الأدب .

أهم هذه المفاهيم :

أ) مفهوم الحرية (١) :

الحرية كلمة حظت بإهتمام الجنس البشرى ، بل وإتخذت معانى عديدة فى تاريخ الفكر الانسانى . ولعل من المفيد أن نستعرض مفهوم الكلمة لدى فلاسفة اليونان ، لندرك مدى ما لها من أثرعلى سلوكهم ، إذ إرتبطت هذه الكلمة بفكرة المصير والضرورة والصدفة .

ففى القرنين الحادى عشر والعاشر (أى فى عصر هوميروس) كان الإنسان الحر هو الذى يعيش بين شعبه وعلى أرض وطنه ، دون أن يخضع لسيطرة

---

(١) د. عبد الرحمن بدوى ، موسوعة الفلسفة ، ج١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ ، ص ٤٥٨-٤٥٩ .

أحد عليه .

أما بعد هوميروس ، فقد كانت حرية الفرد من حرية المدينة ، فإذا كانت المدينة حرة فإن من يعيش فيها يكون حراً ، كما ساد قانون يوفق بين القوة وبين الحق ، ورأى الناس وقتها أن الحرية قررتها الالهة ، ولهذا كانت موضوعاً للعبادة .

ومع السوفسطائيين ، إتخذت كلمة حر وحرة معنى فلسفياً ، بسبب حدوث التقاء بين الطبيعة وبين القانون ، فأصبح الحر وفق ذلك النظر ، هو من يسلك وفقاً للطبيعة ، وغير الحر هو من يخضع للقانون .

جاء سقراط وعرف الحرية بأنها «فعل الأفضل» ، وعلى ذلك فإن الحرية قد إتخذت معنى التصميم الاخلاقى وفقاً لمعايير الخير . وضع سقراط شروطاً للحرية الاخلاقية ، أهمها ضبط النفس ، والفحص المنهجى عن الخير أو الأحسن .

ومع أفلاطون تساوى معنى الحرية مع معنى الخير ، فالخير هو الفضيلة ، وعلى ذلك فالحر هو من يتوجه فعله نحو الخير .

أما أرسطو ،فقد ربط بين الحرية والاختيار ، وعرف الاختيار بأنه إجتماع العقل مع الإرادة معاً .

هذا ما رآه الفلاسفة والمفكرون الإغريق لتفسير هذا المفهوم ، ولكن كيف إنتقل هذا المفهوم إلى اليونان ؟ بالقطع ساعدت الزيارات العديدة التى قام بها تجار وبحارة الإغريق إلى الدول والممالك المحيطة بهم فى ظهور هذا المفهوم ، كما ساهمت بحوث ودراسات المفكرين والفلاسفة فى تنميته وإزدهاره وتعميقه بشقيه السياسى والعقلى

ومما لا شك فيه أن الحرية السياسية قد إرتبطت إرتباطاً وثيقاً بمفهوم المدينة ، إذ أصبح الكيان السياسى الذى تتكرر صوره هو كيان دولة لمدينة

التى تحكم نفسها بنفسها .

بالطبع مر حكم المدنية بتسلسل بدأ بالإقطاع المسيطر المتمثل فى الطبقة الارستقراطية ، ولكن مع إزدياد حركة التجارة لم تعد الارض هى المصدر الوحيد للثروة ، كما ظهرت طبقة جديدة سواء أكانت من البحارة المستنيرى العقول أو التجار الأثرياء . هكذا أصبح فى المدينة قوى أخرى قادرة على تحمل نفقات الحرب ، والمشاركة فيها مثلها فى ذلك مثل الطبقة الارستقراطية ، وترتب على ذلك أن طالبت هذه الفئة بالإشتراك فى حكم المدينة . بالإضافة إلى ظهور هذا العامل ، ضجت عامة الشعب من حكم الفئة الضئيلة أو الاوليجاركية ، وطالبوا بضمانات مكتوبة تحقق العدل ، أما الفلاحين فقد ضاقوا ذرعاً بما للإقطاعيين من مميزات مكنتهم من اثقال كاهلهم بديون باهظة ، وتحويل المواطن من حر إلى عبد للاقطاعى كل هذه العوامل مهدت لظهور لون جديد من ألوان الحكم تتعايش فيه كل فئات الأمة فى ظل قانون مكتوب يحمى أطراف التعامل وينظم المصالح ويرتب الحقوق والواجبات المتساوية بين أفراد الشعب ، وكانت الصورة المثلى فى نظرهم هى حكم الطغاه ، الذين يعتمدون على الشعب ضد أصحاب المصالح المسيطرين . هنا يمكن القول أن هذه الصورة الجديدة مهدت للحكم الديمقراطى .

نخلص فى النهاية إلى أن مفهوم الحرية كجوهر للنظام السياسى ، وكحجر الزاوية فى بناء المجتمع تمثل فى حرية جماعية ، يلتزم فيها الفرد بإرادة المجموعة ويخضع لها .

ب) مفهوم المواطن :

تولد هذا المفهوم على يدى السوفسطائيين وعلى رأسهم بروتاجوراس ، إذ يرون أن الإنسان مقياس كل شىء فى هذا الوجود ، وعلى ذلك فالمواطن هو مركز الدولة ، وهو الذى يضع النظام ، وفى نفس الوقت هو مقاس

الحكم عليه ، إذ ليس هناك نظام سياسى طيب بطبعه ، أو سيء بطبعه ، لأن النظام الطيب يتوقف على المواطن الطيب والعكس صحيح . إذن القوانين والعادات والاخلاق نسبية .

تتفق هذه المقولة مع آراء الفيلسوف انكساجوراس التى تقول بأن الأشياء كانت فى حالة فوضى وإضطراب ، إلى أن جاء العقل فأعاد النظام إليها ، لأن العقل هو الذى يمدنا بالمعرفة الحقيقية ، وهو القوة المحركة والمسيطرة على جميع الأشياء .

ج) مفهوم الدستور :

رأى أصحاب مفهوم المواطن أن الإنسان هو المقوم الاساسى للدولة ، على حين نادى أصحاب دستور المدينة بأن المقوم الاساسى الثابت لكل دولة هو الدستور ، وعلى المواطن احترام هذا الدستور طالما إرتضى به . يرجح الكثيرون أن صاحب هذا الرأى هو سقراط ، رغم عدم وجود أسانيد مكتوبة عن هذه المقولة ، وأغلب الظن أنها مستنبطة من كتابات تلاميذه ، ومن مواقفه الشخصية ، حينما حكمت المدينة عليه بالإعدام ، ونصحه تلاميذه بالفرار لينجو بحياته .

د) مفهوم العدالة :

كانت للعدالة عند كل من هيسيود وسولون وإنكسماندريس وايسخيلوس، مفهوماً الهياً ، ثم تحول هذا المفهوم بعدهم ليصبح مفهوماً عقلياً ومدنياً [1] .

أما هذا المفهوم عند انطيقون [2] ، فهو عدم إعتداء المواطن على شرائع المدينة التى يعيش فيها ، فإذا كان الأمر كذلك ، فأفضل سبيل يسلكه المرء

---

(١) عزت قرنى ، موجز تاريخ الفلسفة اليونانية ، بدون ناشر ولا تاريخ ، ص ٨٤ .
(٢) سوفسطائى ولد فى أثينا . ألف كتاباً بإسم الحقيقة .

موافقاً للعدالة أن يخضع لنواميس المدينة فى حضرة الناس ، وأن يخضع لأوامر الطبيعة إذا كان بينه وبين نفسه ، لا يشهده أحد . علة هذه المسألة ، أن معظم أفعال العدل الموافقة للشرائع تناقض الطبيعة .

ولما كان السوفسطائيون ، وعلى رأسهم بروتاجوراس يرون أن الإنسان مقياس كل شيء ، فإن من الممكن إستخلاص مبدأين من هذا القول :

★ المبدأ الأول :

أن الحق ما يبدو لى حقاً ، وأن الباطل هو ما يبدو لى باطلاً . إنتقد أفلاطون هذا الرأى ، إذ يقول أن الحقيقة ثابتة ، فإذا إنعدم هذا الثبات إنعدمت الحقيقة ، ولما كان السوفسطائيون يرون أن الحقيقة هى ما يبدو لكل فرد ، والأفراد بطبعهم مختلفون ، فإن الحقيقة ستكون أيضاً مختلفة .

★ المبدأ الثاني :

إن الخير ما أريد وأن الشر ما لا أريد أن أفعله . وينتقد أفلاطون هذا المبدأ ويرى أنه باطل ، فحسب هذا الرأى تكون القوانين والاخلاق من وضع الأقوياء وأن قانون القوى هو القانون الاخلاقى ، وأن لكل إنسان أن يفعل ما يقوى عليه . لذا يرفض أفلاطون هذا الرأى ويرى أن على كل إنسان أن يفعل ما يريده ، وما يريده لا يمكن أن يكون أى شيء ، بل يجب أن يطلب الخير ، إذ أن العدالة لا تقوم إلا على أساس الخير ولا تقوم على حق الأقوياء [1] .

ثم جاء سقراط ليربط ما بين العدالة والفضيلة والخير ، هذا الفكر سخر منه أفلاطون فى كتابه الجمهورية ، وعلى لسان ثراسيماخوس ، حينما جعله يقول أن العدل ليس إلا منفعة الأقوى ، وأن عدل الحاكم دائماً ما يكون عدل الأقوى ، ويدفع الشعب الضعيف الثمن .

---

(١) عبد الرحمن بدوى ، موسوعة الفلسفة ، ج ١ ، ص ١٥٩ .

أما عن طبيعة العدل وأصله فى رأى أهل العصر ، فإن الناس يعتبرون أنه من الطبيعى أن يكون حسناً إرتكاب الظلم وأن يكون سيئاً تحمله .

وتفاهمت الناس على حل وسط هو عدم ارتكاب الظلم من جهة ، وعدم تحمله من جهة أخرى ، وهكذا نشأت القوانين والاتفاقات ، فمن سار على القانون سمى عادلاً .

وفى رأى أفلاطون ، أن العدالة هى عمل كل فرد وكل طبقة لعملها الذى تختص به ، وعدم التدخل فى إختصاص الآخرين ، وبمعنى آخر يرى أفلاطون إحترام التخصص بين الطبقات .

أما أرسطو ، فوظيفة العدالة عنده هى التعيين الصحيح الصائب للمكافأة والعقاب ، ويقسم أرسطو العدالة إلى نوعين :

أ) عدل توزيعي :

وفيه يقسم الكرامات والمكافآت التى تقدمها الجماعة إلى الأفراد حسب أقدارهم ويرى أن التناسب الهندسى ينطبق على هذا اللون .

ب) عدل تعويضي :

أو قضائى وهو أفضل أنوع العدالة عنده لأنه يسهر على وجود التوازن فى التعاقدات الارادية بين مكاسب كل من المتعاقدين وخسائره ، وعلى أن العقاب متناسب مع الجريمة حالة التعاقدات الجبرية . وهو يرى أن مبدأ التناسب الحسابى ينطبق على هذا النوع .

٢) كان المؤلف الدرامى الإغريقى واعياً لدوره وواجباته تجاه مجتمعة ، فلم يكن كاتباً فحسب ، بل اعتبر نفسه قائداً لوجدان الشعب ، فالمشاهد لم يأتى ليتسلى بمسرحيته ، ويتذوق شعره ، ويتمتع بحلاوة أداء الممثلين فقط، إنما جاء أيضاً ليتذود بقدر من الأفكار الاجتماعية والقضايا السياسية ، والمثاليات الوطنية التى تساعده على إنتهاج سلوك قويم ، والتمييز بين ما

هو خير وشر ، فتزداد سعادته فى الحياة ، فيقبل عليها بقوة . إن التسلية لمجرد التسلية ليست واردة فى قاموس الكاتب الإغريق ، إنما يسعى لتربية المواطن تربية وطنية واجتماعية وتقويم سلوكه .

٣) إن الإقبال الجماهيرى يهم المؤلف المسرحى الإغريقى ، فهو إن لم يدر عليه ثروة من المال ، فهو على الأقل يمنحه الفرصة كى يعرض أراءه ويشرح موقفه وقضاياه ، لأن المأساة منبراً حراً لكل رواد الفكر .

٤) إن أعمال كتاب الدراما الإغريقية هى صورة حقيقى للتطور الثقافى والحضارى لهذه الأمة بالاضافة لكونها صورة لتطور المسرح الإغريقى .

٥) كان للعامل الاجتماعى أثره فى أعمال الكتاب ، فعاش كل منهم جيله .

٦) إعتمدت عقدة المسرحية الإغريقية على الأساطير والخرافات المتوارثة وكانت مصدراً خصباً للكتاب جيل بعد جيل .

٧) قدم المسرح الإغريقى ثلاثة أنواع من المسرحيات ، ورغم إختلافها إلا أنها كانت تقدم من أجل إله واحد ، مثلاً :

أ) التراجيديا: روحها تكمن فى الأساطير والخرافات البطولية ، وتلعب الالهة دوراً فيها ، بل وتشارك أحياناً فى وضع نهايتها .

ب) الساتير: وهى تسخر من الخرافات وتتضمن تصويراً صامتاً للأحداث فى بعض المشاهد .

ج) الكوميديا: وهى تنتقى موضوعات الحياة العادية وتجسد الأخطاء .

٨) مثل هذه المسرحيات تقدم فى إحتفالات دينية معينة كل عام .

٩) إستخدم المسرح الإغريقى الجوقة أو الكورس [1] كحيلة من حيل

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن الجوقة ، يرجو المؤلف الرجوع إلى كتابه «المكان» من مطبوعات المكتب العربى الحديث بالاسكندرية ، ص ٥٦-٦٢

العرض . وقد إختلفت دورها بإختلاف نوع المسرحية ، فنجدها أحياناً تلعب دور البطولة ، كما فى مسرحية «النساء الطرواديات» ، أو كحكام من طيبة، كما فى أنتيجون لسوفوكليس ، وأحياناً أخرى نجدها مجرد شخصيات ثانوية تنتشر فى المنظر .

أيضاً تختلف وظيفة الجوقة بإختلاف هدف المؤلف ، فهناك من يرى أنها جمهوراً مثالياً ، فيجعلها تنفعل وتتجاوب مع الأحداث الجارية ، فتدفع الجمهور العادى إلى التجاوب مع هذه الأحداث ، وكأنها تلفت نظر هذا الجمهور نحو إنفعال معين إذن هى تترجم أحاسيس الممثل ، وتجسد تعبيراته ، وأيضاً هى تجسد المواقف الصامته ، بانشاد مجموعة من الأناشيد المفسرة . ووظيفتها الختامية ، المساهمة فى إخبار المشاهدين ببداية العرض ، وإنتهاء المشاهد ، ونهايات الفصول ، ونهاية العرض ، وهى فى ذلك تؤدى دوراً يشبه دور الستارة الأولى هذه الأيام .

على أية حال ، هى الصلة بين المشاهد والممثل



المراجع العربية

١ – ابراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية ، دار الشعب ، القاهرة .

٢ – محمد حمدى إبراهيم ، دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٣ – ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

٤ – رشاد رشدى ، نظرية الدراما من أرسطو الى الأن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

٥ – سعد أردش ، المخرج فى المسرح المعاصر ، مطبوعات عالم المعرفة ، الكويت ،يوليو ١٩٧٩ .

٦ – كليفورد ليتش ، المأساة ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤه ، موسوعة المصطلح النقدى ، المجلد الأول ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام العراقية ، العدد ١٢٠ ، بغداد ، ١٩٨٢ .

٧ – مولين ميرشنت ، كليفورد ليتش ، الكوميديا – التراجيديا ، ترجمة د.على احمد محمود ، مطبوعات عالم المعرفة ، الكويت ،١٩٧٩ .

٨ – أوديت اصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أحمد أسعد ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

٩ – الاردس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، مجموعة الألف كتاب ، العدد ١٦٩ ، مكتبة الاداب ، القاهرة.

١٠ – روجر . م . بسفيلد الأبن ، فن الكاتب المسرحى ، للمسرح والاذاعة والتليفزيون والسينما ، ترجمة درينى خشبة ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

١١ – حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ .

١٢ – هوراس ، فن الشعر ، ترجمة د. لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

١٣ – م . أوفسيا نيكوف ، ز . سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٧٩ .

١٤ – د. لطفى عبد الوهاب يحى ، اليونان ، مقدمة فى التاريخ الحضارى، مركز التعاون الجامعى ، الاسكندرية ، ١٩٨١ .

١٥ – ايسخيلوس ، مسرحية الفرس ، ترجمة د. عبد المعطى شعراوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

١٧ – د. عبد الله حسن المسلمى ، دراسات فى المسرح الأغريقى ، ايسخيلوس ، مكتبة سعيد رأفت ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١٨ – د. عبد الله حسن المسلمى ، قراءة فى أساطير الشرق والغرب ، (لا بيانات) ، ١٩٨٧ .

١٩ – د. سيد عمر ، محاضرات فى الآثار اليونانية (لا بيانات أخرى) .

٢٠ – ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مكتبة لبنان ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

٢١ – اولف جيجن ، المشكلات الكبرى فى الفلسفة اليونانية ، ترجمة د. عزت قرنى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

٢٢ – س . م . بورا ، التجربة اليونانية ، ترجمة د. أحمد سلامة محمد السيد ، الألف كتابه الثانى ، العدد ٦٧ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٩ .

٢٣ – إبراهيم بيومى مدكور ، يوسف كرم ، دروس فى تاريخ الفلسفة ، مطبوعات وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ، ١٩٤٣ .

٢٤ - محمد على ابو ريان ، تاريخ الفكر الفلسفى (الفلسفة اليونانية) ، ج١ ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ، ١٩٧٤.

٢٥ - ول ديورانت ، قصة الحضارة ، ج ١ عن المجلد الثانى ، حياة اليونان، ترجمة محمد بدران ، الادراة الثقافية فى جامعة الدول العربية، القاهرة.

٢٦ - امين سلامة ، معجم الاعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية ، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والأعلان ، الطبقة الثانية، القاهرة ، ١٩٨٨.

٢٧ - محمود فؤاد مرابط ، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة ، المؤلف ، القاهرة ، ١٩٣٠.

٢٨ - الفريد زيمرن ، الحياة العامة اليونانية ، السياسة والاقتصاد فى اثينا فى القرن الخامس ، ترجمة د. عبد المحسن الخشاب ، لجنة البيان العربى ، إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم ، الألف كتاب ، رقم ٤٦ ،القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ١٩٥٨.

٢٩ - د.محمد صقر جفاجه ، د. عبد المعطى شعراوى ، المأساة اليونانية ، مجموعة الالف كتاب ، العدد ٢٥١ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة.

٣٠ - عزت قرنى ، موجز تاريخ الفلسفة اليونانية ، بدون ناشر ولا تاريخ نشر.

٣١ - عبد الرحمن بدوى ، موسوعة الفلسفة ، ج ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبقة الأولى ، ١٩٨٤.

المراجع الاجنبية

1 - Edward tripp , Classical Mythologg , New york , New American Library , 1970 .

2 - Thomas Bulfinch , Bulfinch's Mythology , New york ,the modern library .

3 - Lesky ,Albin , Greek tragedy , Ernest Benn limited , london , third edition , 1978 .

4 - Oates ,j , whitney , Seven famous Greek plays , the Modern library , New york , 1950 .

5 - Gassner and Quinn , the Reader's Encylopedia of world Drama , New york , thomas y . Crowell company , 1969 .

الفهرس

ثانيا : الجزء الثاني :

قريبا الكتاب الثالث من الموسوعة وهو بعنوان شعراء المسرح الأغريقى العظام (وتحت هذا العنوان سنتناول ، ثلاثة شعراء كل منهما على حده ، ونتناول كل اعماله بالتحليل والبحث ونستخرج سمات فنه واسلوبه) ونبدأ بـــ :

ايسخيلوس

دراسة تاريخية وتحليلة لأعماله الكاملة